







LA STORIA COME PROGETTO ("HISTORY AS PROJECT")

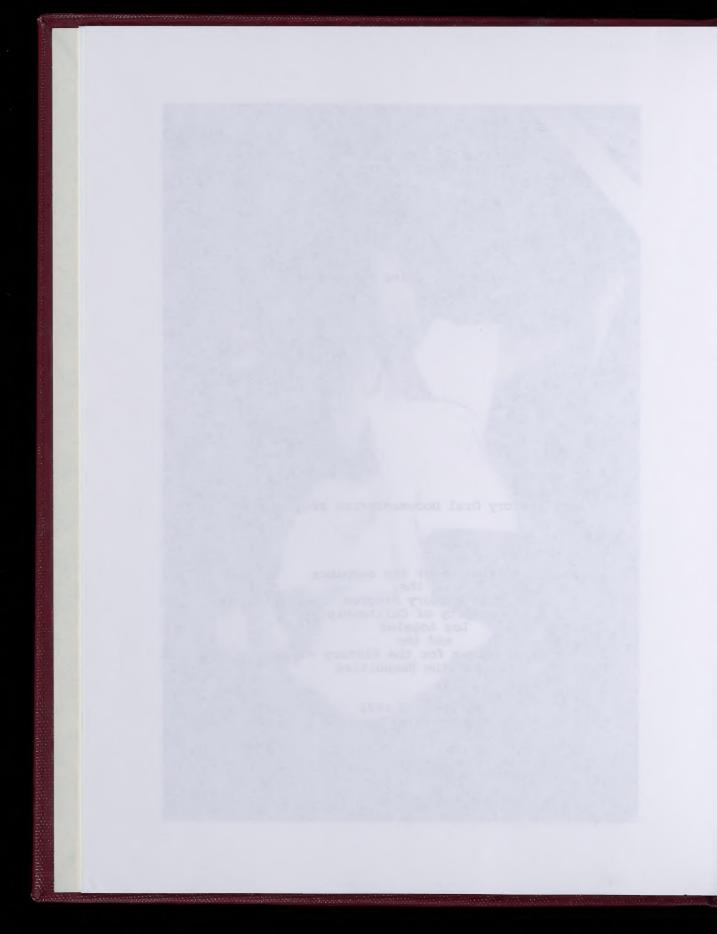
Manfredo Tafuri

Interviewed by Luisa Passerini

Art History Oral Documentation Project

Completed under the auspices
of the
Oral History Program
University of California
Los Angeles
and the
Getty Center for the History of
Art and the Humanities

Copyright © 1993
The Regents of the University of California and
The J. Paul Getty Trust



COPYRIGHT LAW

The copyright law of the United States (Title 17, United States Code) governs the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material. Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or reproduction is not to be used for any purpose other than private study, scholarship, or research. If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement. This institution reserves the right to refuse to accept a copying order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of copyright law.

RESTRICTIONS ON THIS INTERVIEW

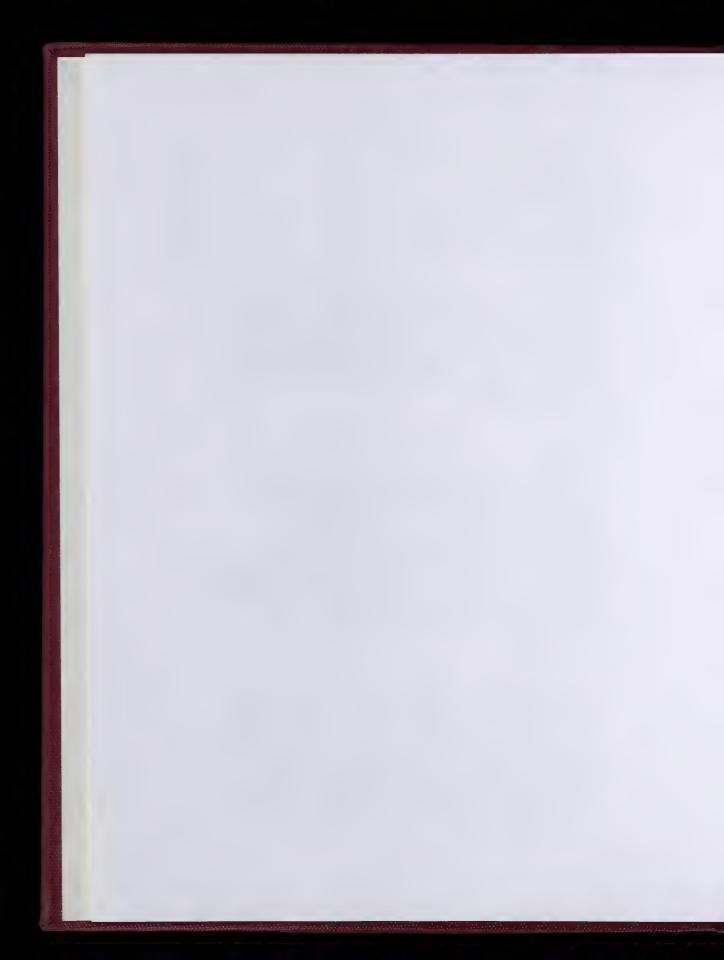
None.

LITERARY RIGHTS AND QUOTATION

This manuscript is hereby made available for research purposes only. All literary rights in the manuscript, including the right to publication, are reserved to the University Library of the University of California, Los Angeles. No part of the manuscript may be quoted for publication without the written permission of the University Librarian of the University of California, Los Angeles.

* * * * * *

Photograph by Morresi-Venezia. Courtesy of Manfredo Tafuri.

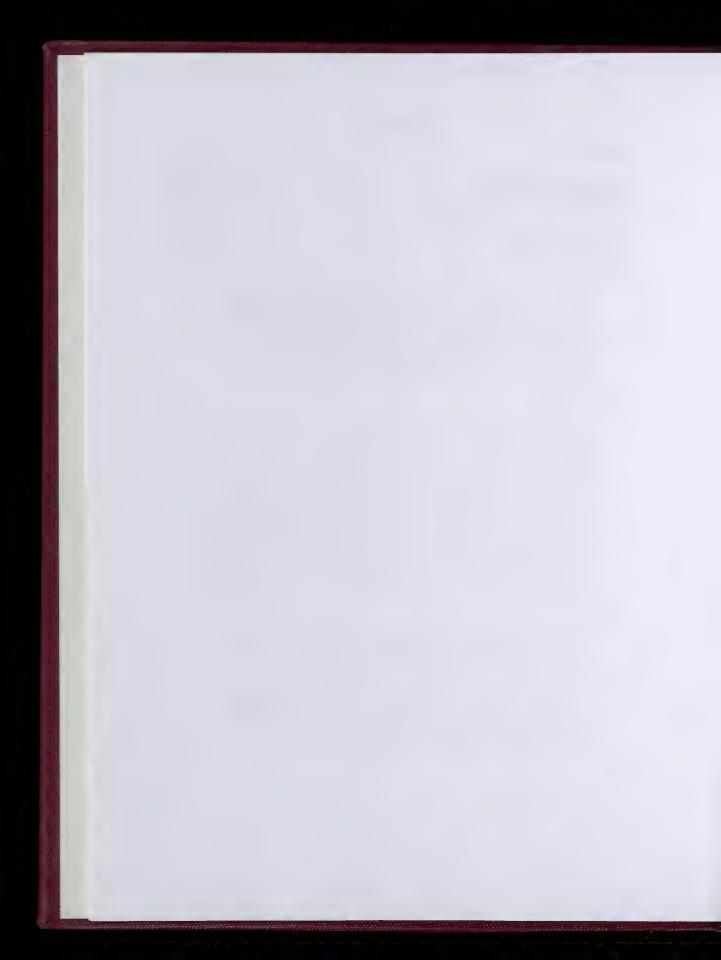


CASSETTA NUMERO: II, Lato Due (10 Febbraio, 1992)78
La rivoluzione accademica nel '68.
CASSETTA NUMERO: III, Lato Uno (28 Marzo, 1992)81
L'educazione religiosaLe esperienze mistiche in GiapponeIl concetto di centroLe relazioni personali e i maestri italiani e stranieriLa visita a Rudolf Wittkower L'associazione con il gruppo ContropianoI rapporti tra l'Università di Roma e il Istituto Universitario di Architettura, VeneziaGli storici tedeschi e russiGli studi del "New Deal."
CASSETTA NUMERO: III, Lato Due (28 Marzo, 1992)104
I rapporti professionali e personali tra Roma e VeneziaLa critica sull'ideologia borgheseL'influenza dell'ideologia comunista negli ultimi anni settanta in arte e architetturaLe relazioni personaliWittkower e Enrico BerlinguerGli studi sul rinascimentoI seminari a Venezia.
CASSETTA NUMERO: IV, Lato Uno (28 Marzo, 1992)126
1968-70: gli esperimenti di una nuova tecnica d'insegnamento all'Istituto Universitario di Architettura, VeneziaI seminari sulla "Cultura Visiva a Vienna"La critica sulla partecipazione passiva degli ascoltatori di oggiL'importanza dello studio di storia dell'architettua all'università.
Indice/Index143

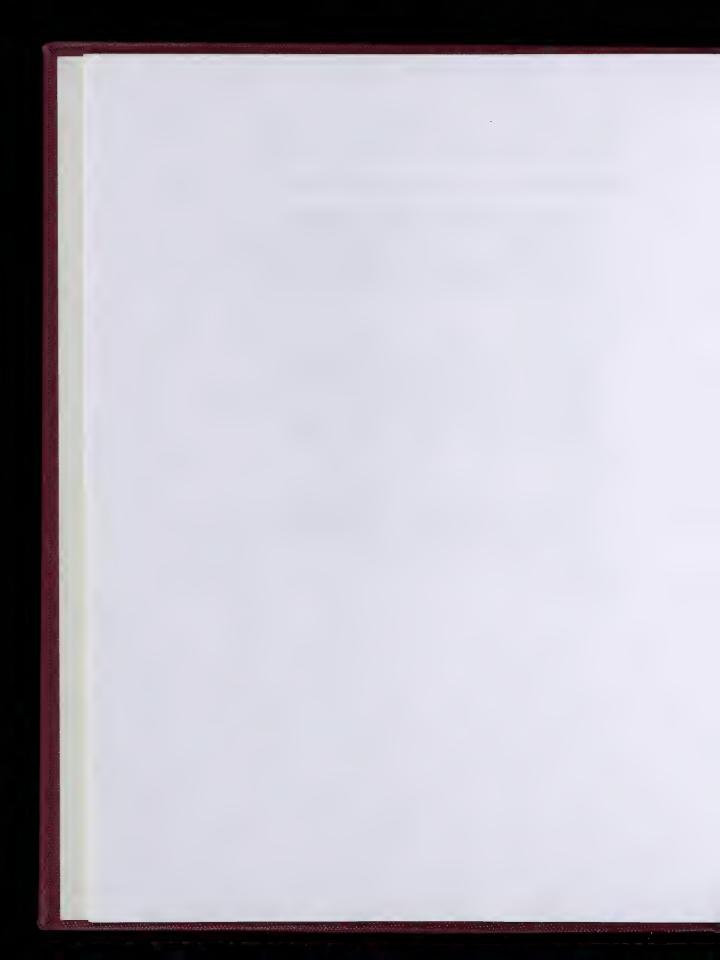


CONTENTS

Sommarioiv		
Profilo Biograficoviii Biographical Summaryix Pubblicazione/Publicationsx		
Svolgimento dell'Intervistaxiii Interview Historyxv		
TAPE NUMBER: I, Side One (February 10, 1992)1		
EducationFamily threatened by anti-Semitic lawsDetachment from Jewish upbringingHigh school friends and his history professor Bruno WidmarUniversity years: studies history, philosophy and psychoanalisisMembership in a student group involved with urban studies opposing a fascist approach to education.		
TAPE NUMBER: I, Side Two (February 10, 1992)26		
More on university yearsJoins the Socialist PartyA new concept of freedom of teaching and learning1963: student occupation of the universitiesSeminars for "Gruppo assistenza matricole"1960-61: formation of the centerleft Associazione Urbanisti ArchitettiThe urban law "Legge Sullo"1962-63: participates in riots with radicals and MarxistsPublication of Quaderni Rossi1963-64: temporary assistant at the University of Milan1964: his first bookJoins the PSIUP (Partito Socialist Italiano Unità Proletaria)Starts psychoanalytical treatments.		
TAPE NUMBER: II, Side One (February 10, 1992)52		
1966: assistant professor at the University of PalermoThe new intellectual approach to the study of historyDistance from the work of artArt as an action of human labor Detachment of the work of art from history and societyBringing the history of architecture to the same level as other types of history 1971: the Venice congress on socialism and the new ideology1973-75: proposal for an experimental history class.		



TAPE I	NUMBER: II, Side Two (February 10, 1992)78
ľ	More on the academic revolution of 1968.
TAPE !	NUMBER: III, Side One (March 28, 1992)81
i T	Religious educationMystic experiences in JapanThe concept of centerPersonal relationshipsHis local and foreign mastersThe visit with Rudolf WittkowerInvolvement with ContropianoThe project for unification of studies Rome-VeniceGerman and Russian historiansStudies of the New Deal era.
TAPE 1	NUMBER: III, Side Two (March 28, 1992)105
F C E V F	Personal and professional life split between Rome and VeniceCriticism of "bourgeois" ideologyInfluence of communist ideology during the late seventies on art and architectureLove and personal relationshipWittkower and Enrico BerlinguerStudies of the RenaissanceSeminars at the Istituto Universitario di Architettura, Venice.
TAPE 1	NUMBER: IV, Side I (March 28, 1992)127
t V	1968-70: experiments with new teaching techniquesSeminars on "Visual Culture in Vienna"Critiques passive attitudes of contemporary audiencesThe importance of history in architecture schools.
Indice	e/Index137



PROFILO BIOGRAFICO

CURRICULUM PERSONALE:

Luogo e data di nascita: Roma, il 4 Novembre, 1935.

FORMAZIONE SCOLASTICA:

Diploma, Liceo Tasso, Roma.

Laurea, Facoltà di Architettura, Università di Roma, 1960.

CURRICULUM PROFESSIONALE:

Assistente a Ernesto Nathan Rogers, Università di Milano, 1963-64.

Assistente, Università di Roma, 1964-66.

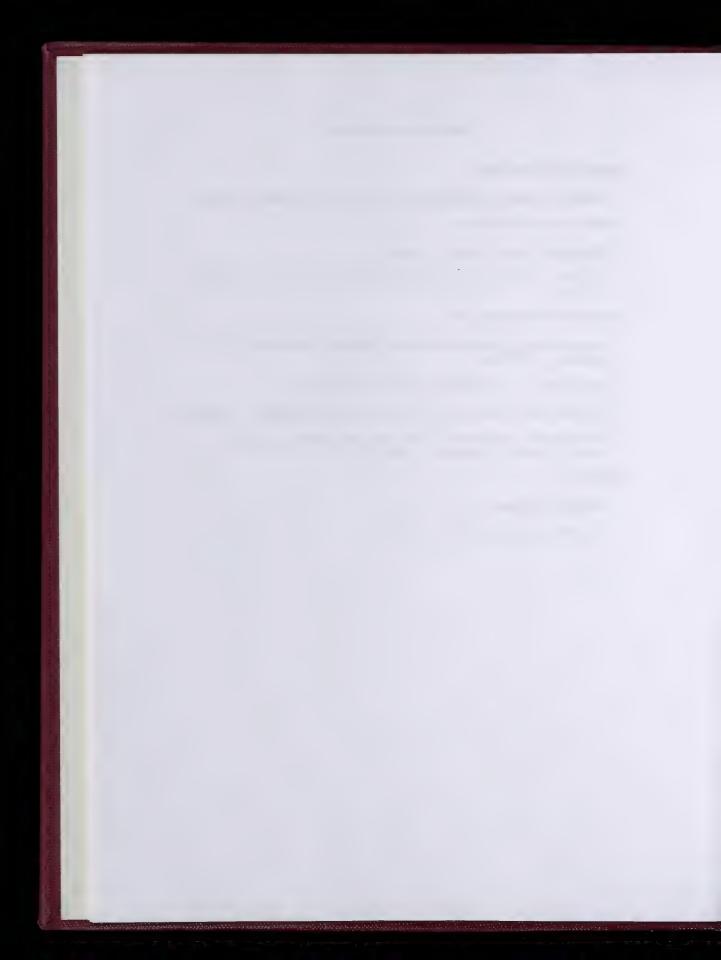
Professore incaricato, Università di Palermo, 1966-67.

Professore ordinario, Istituto Universitario di Architettura, Venezia, 1968 ad oggi.

PARTECIPAZIONI:

Centro Andrea Palladio, Vicenza.

Accademia di San Luca di Roma.



BIOGRAPHICAL SUMMARY

PERSONAL HISTORY:

Born: November 4, 1935, Rome.

Education: "Diploma," Tasso High School, Rome;
"Laurea," in Architecture, University of Rome, 1960.

CAREER HISTORY:

Assistant to Professor Ernesto Nathan Rogers, University of Milan, 1963-64.

Assistant Professor, University of Rome, 1964-66.

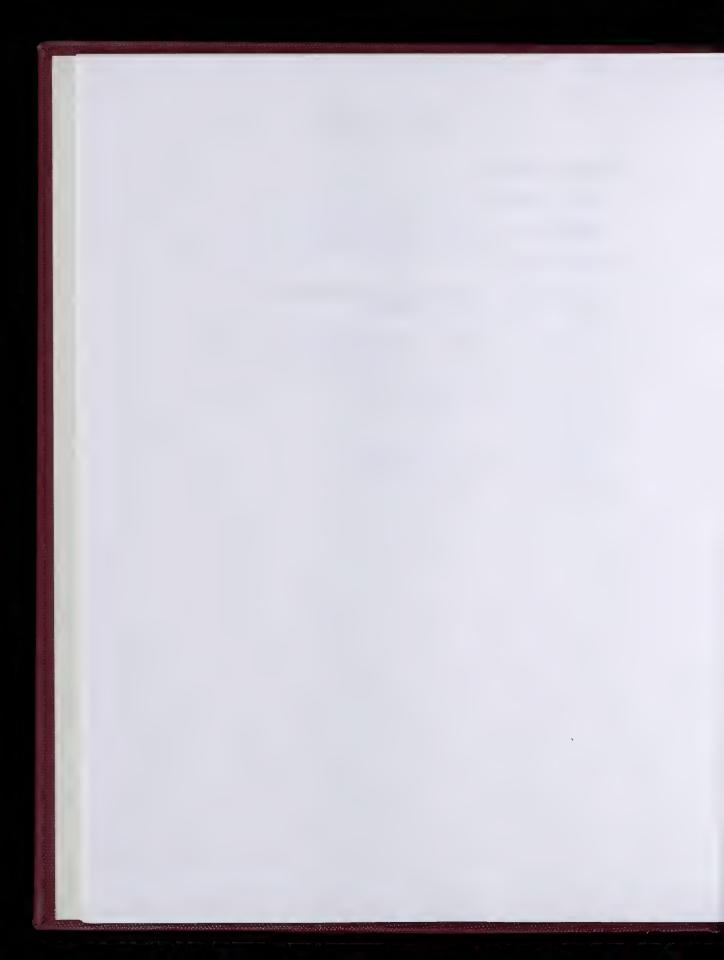
Associate Professor, University of Palermo, 1966-67.

Professor, Istituto Universitario di Architettura, Venice, 1968 to present.

AFFILIATIONS:

Centro Andrea Palladio, Vicenza.

Accademia di San Luca, Rome.



PUBBLICAZIONE/PUBLICATIONS

Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia. Roma, Edizioni di Comunità, 1964.

L'Architettura del manierismo nel cinquecento europeo. Roma, Officina, 1966.

<u>L'Architettura moderna in Giappone</u>. Bologna, Cappelli, 1966.

<u>La Cattedrale di Amiens</u>. Firenze, Sadea/Sansoni, 1966.

Il Concorso per i nuovi uffici della camera dei deputati; un bilancio dell'architettura italiana. Venezia, Edizioni Universitarie Italiane, 1968.

Teorie e storia dell'architettura. Bari, Laterza, 1968. English translation: Theories and History of Architecture; New York, Harper and Row, 1976.

L'Architettura dell'umanesimo. Bari, Laterza, 1969.

<u>Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia</u>.

Padova, Marsilio, 1969.

Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico. Bari-Roma, Laterza, 1973. English translation: Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development; Cambridge, Mass., MIT Press, 1976.

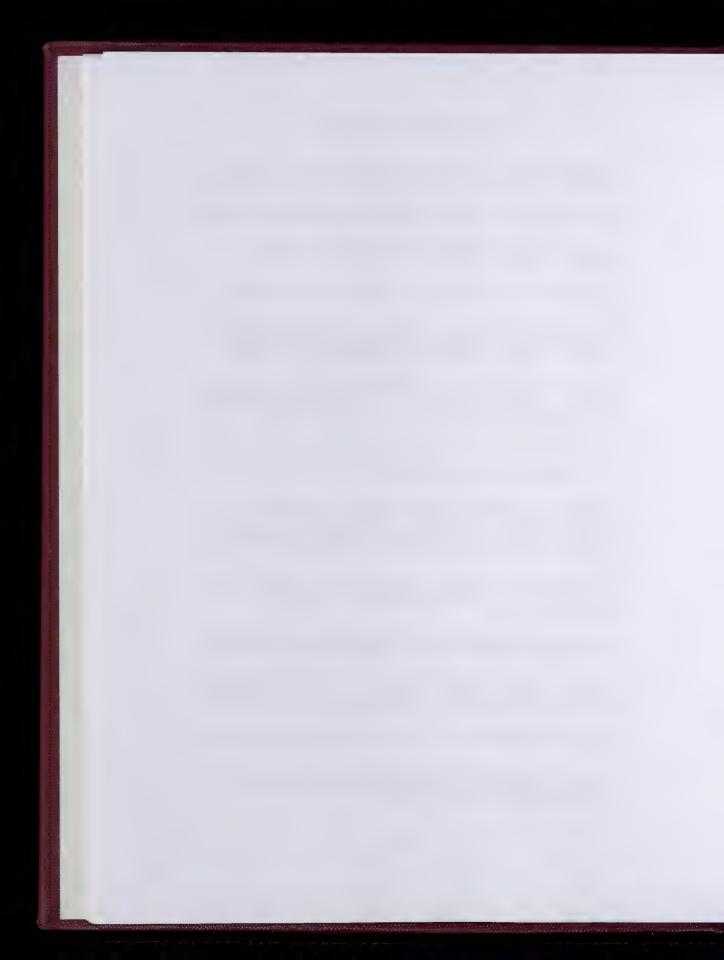
<u>Via Giulia: Una utopia urbanistica del '500</u>. Con Luigi Salerno e Luigi Spezzaferro. Roma, A. Staderini, 1973.

<u>La Città americana dalla guerra civile al New Deal</u>. Con Giorgio Ciucci. Roma, Laterza, 1973.

<u>Architettura contemporanea</u>. Con Francesco Dal Co. Milano, Electa, 1976. English translation: <u>Modern Architecture</u>; New York, N.H. Abrams, 1979.

<u>Teatri e scenografie</u>. Milano, Touring Club Italiano, 1976.

Retorica y experimentalismo: Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978.



Scritti rinascimentali di architettura. A curi di Tafuri. Milano, Il Polifilo, 1978.

<u>URSS, 1917-1978: La Ville,</u>
<u>l'architecture/L'Architettura, la città</u>. Con JeanLouis Cohen e Marco De Michelis. Paris, L'Equerre, e
Roma, Officina, 1979.

<u>Vienna rossa: La Politica residenziale nella Vienna socialista, 1919-1933</u>. A cura di Tafuri. Milano, Electa, 1980.

La Sfera e il labirinto: Avant-garde e architettura da Piranesi agli anni '70. Torino, Einaudi, 1980. English transalation: The Sphere and the Labyrinth: Avant-gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s; Cambridge, MIT Press 1987.

Five architects N.Y. Roma, Officina, 1981.

Vittorio Gregotti: Palazzi e progetti. Milano, Electa, 1982. English translation: <u>Vittorio</u> <u>Gregotti: Buildings and Projects</u>; New York: Rizzoli, 1982.

L'Armonia e i conflitti: La Chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500. Con Antonio Foscari. Torino, Einaudi, 1983.

Raffaello Architetto. Con Christoph Luitpold Frommel e Stefano Ray. Milano, Electa, 1984.

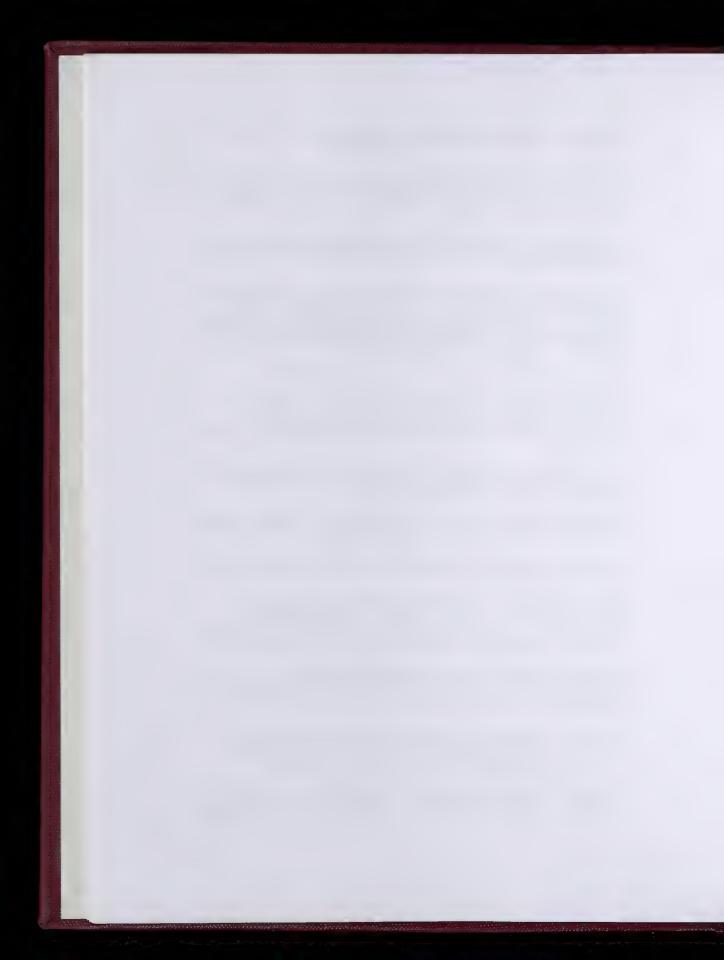
"Renovatio Urbis": Venezia nell'età di Andrea Gritti. Roma, Officina, 1984.

Venezia e il Rinascimento: Religione, scienza, architettura. Torino, Einaudi, 1985. English translation: Venice and the Renaissance: Religion, Science, Architecture; Cambridge, MIT Press, 1989.

Storia dell'architettura italiana 1944-85. Torino, Einaudi, 1986. English translation: <u>History of</u> <u>Italian Architecture, 1944-1985</u>; Cambridge, MIT Press, 1989.

Humanism, Technical Knowledge, and Rhetoric: The Debate in Renaissance Venice. Cambridge, Harvard University Graduate School of Design, 1986.

La Norma e il programma: Il "Vitruvio" di Daniele Barbaro. Introduzione alla riedizione dei <u>Commentari</u> a Vitruvio di Daniele Barbaro, nell'edizione Venezia



1567. Milano, Il Polifilo, 1987.

<u>House of Cards</u>. By Peter Eisenman, with introductory essays by Rosalind Krauss and Tafuri. New York, Oxford University Press, 1987.

<u>Giulio Romano</u>. Saggio introduttivo di Tafuri e a cura del catalogo di Tafuri con Amedeo Belluzzi. Milano, Electa, 1989.

<u>La Piazza, la chiesa, il parco</u>. A cura di Tafuri. Milano, Electa, 1991.

Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti. Torino, Einaudi, 1992.

Francesco di Giorgio architetto. A cura di Francesco Paolo Fiore e Tafuri. Milano, Electa, 1993.



SVOLGIMENTO DELL'INTERVISTA

INTERVISTATRICE:

Dott. Luisa Passerini, professore associato, "Metodologia della ricerca storica," Università di Torino. Laurea in Filosofia e Storia, 1965, Università di Torino.

ORA E LUOGO DELL'INTERVISTA:

Presso degli amici del Professor Tafuri a Venezia.

DATA E LUNGHEZZA DELLE SESSIONI:

Il 10 febbraio, 1992 (93 minuti); il 28 marzo, 1992
(118).

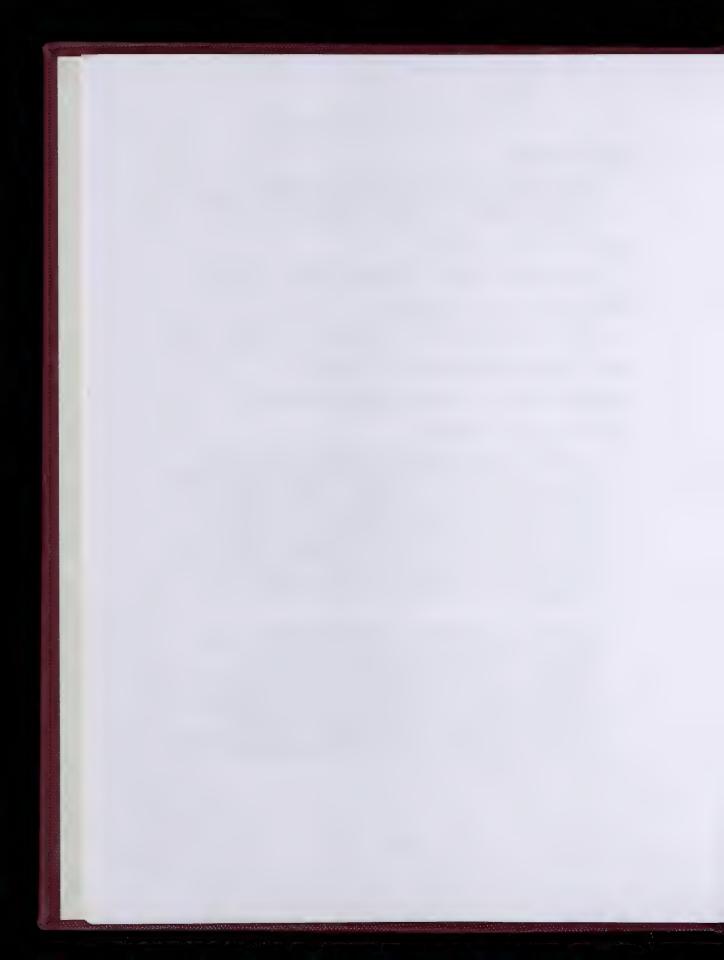
TOTALE DURATA DELL'INVERVISTA: 3,5 ore.

PRESENZE DURANTE IL COLLOQUIO: Tafuri e Passerini.

SVOLGIMENTO DELL'INTERVISTA:

La presente intervista è la seconda condotta in lingua italiana appartenente ad una serie promossa dal "J. Paul Getty Center for the History of Art and the Humanities" e il Programma di Storia Orale dell'Università della California, Los Angeles, per promuovere ed esaminare l'evolversi della storia dell'arte come disciplina professionale. Alla richiesta del "Center" e del Programma, il Professor Tafuri ha acconsentito di essere intervistato a Venezia dalla Dottoressa Passerini. Maria Perosino ha contribuito a raccogliere il materiale per la ricerca.

L'intervista prosegue in ordine cronologico. Gli eventi principali nella vita del Professor Tafuri vengono discussi ampliamente. Gli argomenti trattati riguardano l'educazione, la religione e l'interesse per la psicanalisi. Si discutono inoltre, la sua lunga battaglia per un nuovo metodo d'insegnamento universitario e il nuovo compito dello storico dell'architettura. L'intervista riporta le attività intellettuali in Italia durante gli anni settanta e una descrizione approfondita di alcuni dei suoi scritti.

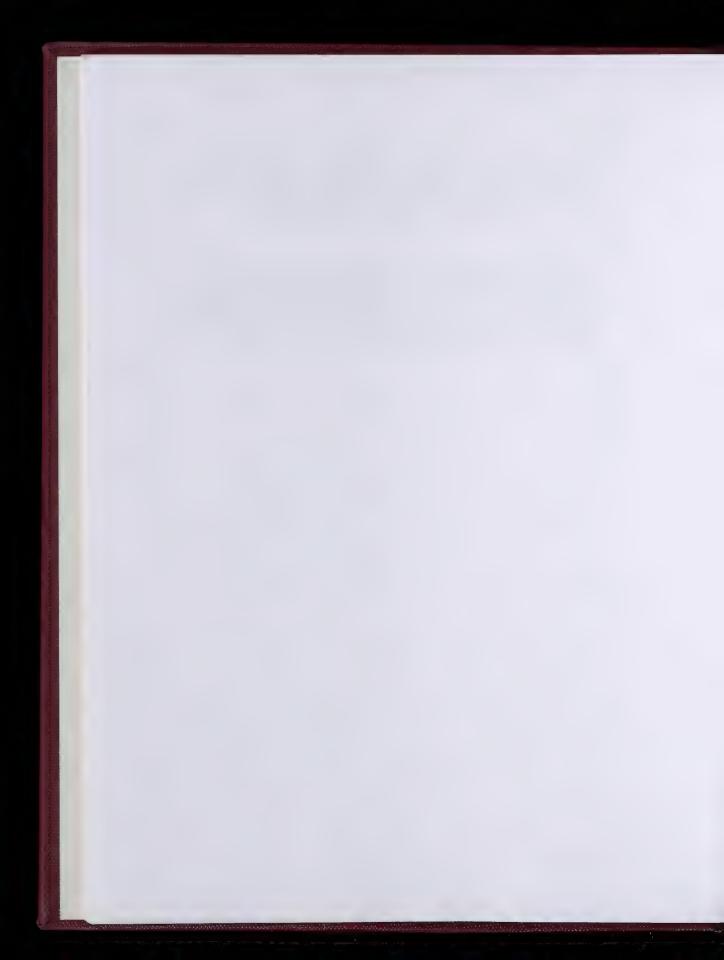


REDAZIONE:

Il testo in italiano è a cura di M. Cristina Noè, ricercatrice associata, la quale ha controllato la punteggiatura, i paragrafi, e la verifica dei nomi propri. Le parole e le frasi aggiunte dall'redattore sono inserite tra parentesi.

DOCUMENTAZIONE:

Le copie originali delle cassette registrate si trovano negli archivi universtitari, sono messe a disposizione secondo le regole applicate all'uso dei documenti dell'università permanenti. I documenti relativi all'intervista si trovano nell'ufficio del Programma di Storia Orale dell'Università della California, Los Angeles.



INTERVIEW HISTORY

INTERVIEWER:

Luisa Passerini, Associate Professor of "Metodologia della ricerca storica", University of Turin. Ph.D., Philosophy and History, University of Turin.

TIME AND SETTING OF INTERVIEW:

Place: In an apartment of a friend of Tafuri's, Venice, Italy.

Dates, length of sessions: February 10, 1992 (93
minutes); March 28, 1992 (118).

Total number of recorded hours: 3.5

<u>Persons present during interview</u>: Tafuri and Passerini.

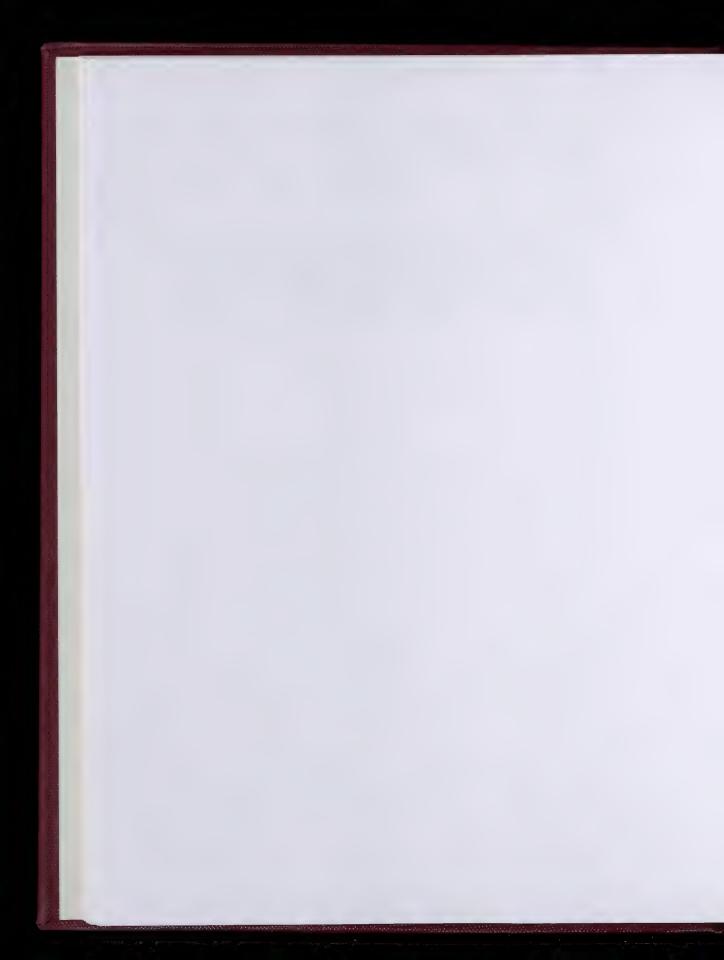
CONDUCT OF INTERVIEW:

This is one in a series of interviews conducted under the joint auspices of the Getty Center for the History of Art and the Humanities and the UCLA Oral History Program to examine the development of art history as a professional discipline. Tafuri was one of several interviewees selected to discuss intellectual developments in Italy. Maria Perosino helped Passerini conduct research on the historical background.

The interview is organized chronologically. Principal events of Tafuri's life are discussed in depth. Topics covered include his education, religion, and his interest for psychoanalysis. Also covered are his lifelong struggle for a new approach to academic education and his conception of the history of architecture. In addition, the discussion covers intellectual activities in Italy in the 1960s and 1970s and the circumstances surrounding the writing and publication of several of his books.

EDITING:

M. Cristina Noè, research associate, edited the interview. She checked the interview against the original tape recordings, edited for punctuation, paragraphing, and spelling, and verified proper



CASSETTA NUMERO: I, LATO UNO 10 FEBBRAIO, 1992

PASSERINI: Preferisce che le faccia io delle domande?

TAFURI: Almeno introduttive, così dopo io vado avanti.

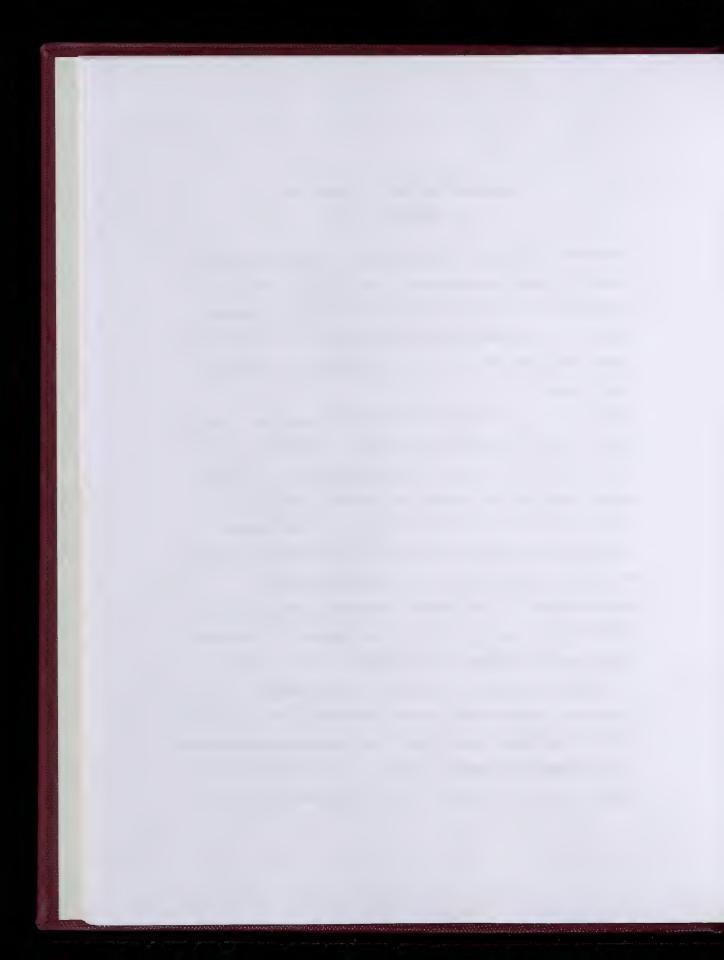
PASSERINI: Allora, la domanda introduttiva è: quale

momento Lei riconosce come iniziale della Sua formazione

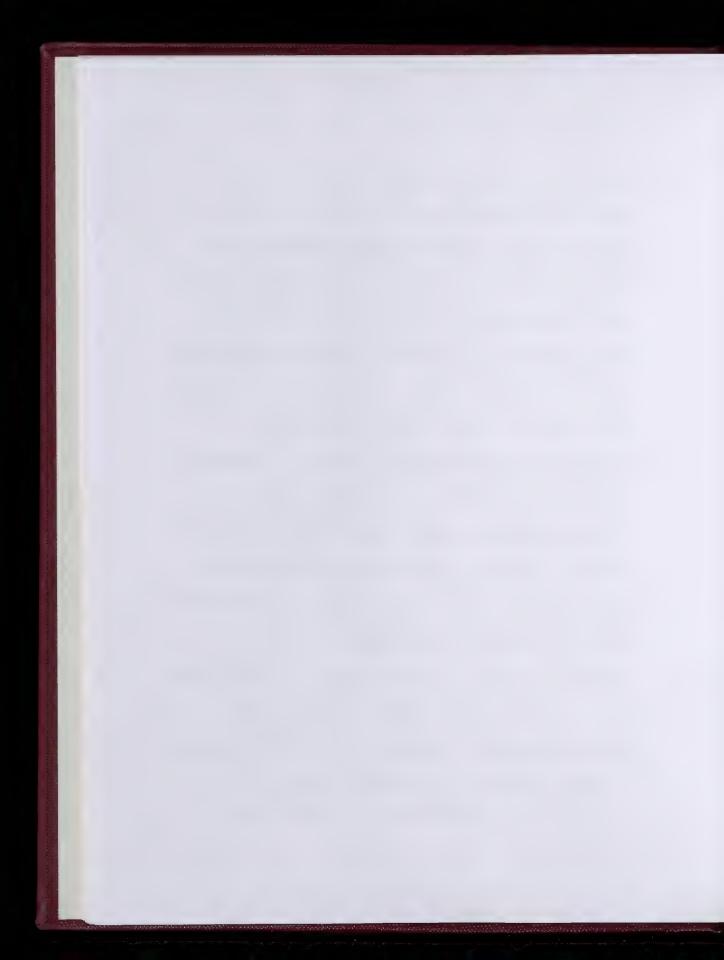
intellettuale? Proprio partendo quanto più è possibile

dagli inizi.

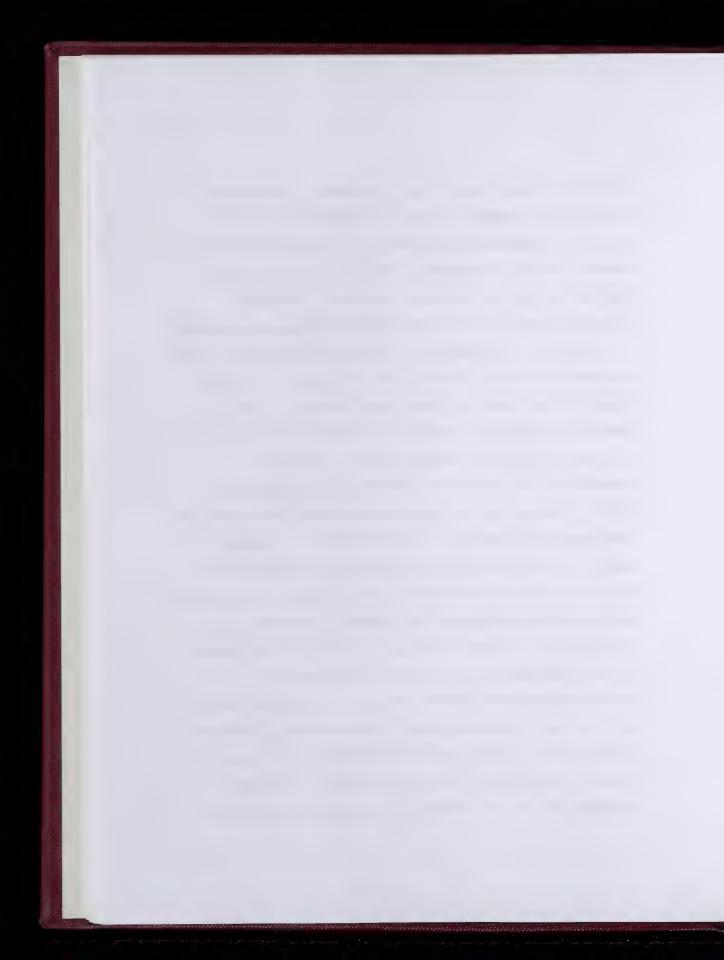
TAFURI: Sì. Lei prima aveva detto la famiglia e queste cose. Non so se può avere un senso, ma forse ce l'ha: la mia famiglia era composta da mia madre ebrea, e da mio padre prima che io nascessi di tendenze massoniche, ma comunque diciamo—non potrei dire laico, ma diciamo indifferente, con due personalità estremamente diverse. Mia madre: molto attiva e con qualche pretesa intellettuale. E mio padre: ingegnere, impiegato al Ministero dei Lavori Pubblici, esattamente il contrario, senza nessun interesse intellettuale. Direi quindi il più lontano possibile sono degli stimoli materni, ma diciamo a livello molto, molto elementare, fino a— Però molto elementare, perché una volta introdotto alla musica io mi innamoro di Bach e lei dice: "Ma cosa ascolti?



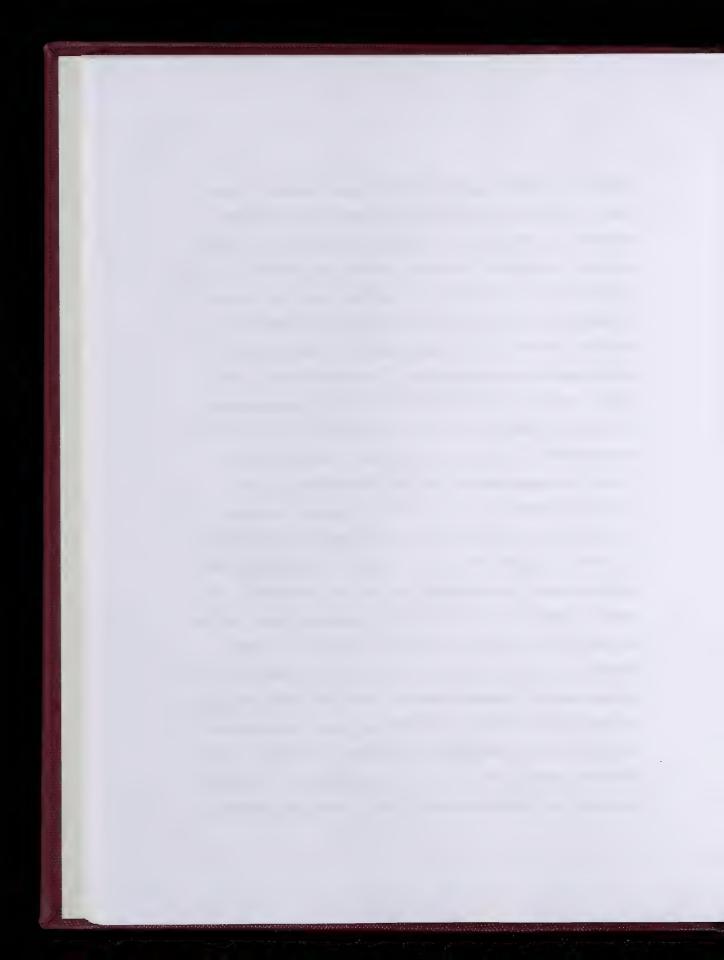
nessun tipo di guida. Un punto di svolta importante direi che mi è--che forse è una costante di quello che mi è successo, sono sempre degli stimoli esterni, che poi trovano qualche volta conferma in alcuni individui che si incontrano nella scuola, ma sono stimoli esterni. Io direi che cominciano al liceo. Adesso non saprei se prima o seconda liceo, quando io, ascoltatore assiduo del terzo programma della radio, mi imbattei in una serie di lezioni, conferenze--credo già fossero di Enzo Paci--su quello che allora veniva chiamato genericamente esistenzialismo, perché dentro la formula si comprendeva da Kierkegaard a Sartre. E lì fu proprio, ecco, mi ricordo un'estate in cui dovevo avere sedici anni, ed era un'estate a Forte dei Marmi al mare, dove qualcosa esplose: cominciai a comprare una grande quantità di libri di Camus e di Sartre in italiano, che allora erano nella collezione rossa e verde della Mondadori, mi ricordo, e nel frattempo mi cominciai a occupare di architettura, perché l'attuale rettore-- Ci sono dei casi strani, no? Formavamo un gruppo, a Forte dei Marmi, di tre ragazzini con pretese intellettuali, andavamo a scocciare Carlo Carrà che stava al caffè lì, a chiedergli le cose, ed eravamo: io, sedici anni; Paolo Leon, l'economista, che aveva due anni più di me; e Paolo



Ceccarelli, che è stato fino a novembre di quest'anno rettore qui a Venezia, adesso è preside alla nuova facoltà di architettura di Ferrara. Siccome erano più grandi, loro mi insegnavano. E direi che era molto importante, perché Ceccarelli portava in spiaggia l'appena uscito il libro Storia dell'architettura moderna di Bruno Zevi, fondamentale, perché--fondamentale. Però dobbiamo tornare un pochino indietro, perché il fascino composito che avevo di fronte a me era da un lato il pensiero--e quindi la storia del pensiero, la filosofia per quello che potevo capire allora. Ma capivo abbastanza, anzi ero molto affascinato, specialmente dalle filosofie che si ponevano come saperi piuttosto che come metodi di indagine, e quindi proprio il sapere greco. Ma molto prima io dipingevo, cosa abbastanza importante, perché già verso i dodici-tredici anni il mio interesse era concentrato sui grandi: Raffaello, Michelangelo, Tiziano, Correggio. E ricordo che passavo le mie domeniche o il mio tempo libero andando ripetutamente nelle stanze vaticane. Io ricordo anche una cosa buffa, perché pensai: ma se io--be', ero molto piccolo--ma se io non arrivo a dipingere come questi grandi, che dipingo a fare? Che è forse la stessa ragione per cui poi ho fatto il mestiere dello storico.



Cioè, non sapendo agire, rifletto sull'azione. Questo però è importante perché, poi c'erano delle persone, dei pittori, io frequentavo [Leonardo] Leoncillo, il quale abitava vicino a me, e avevo due tipi di stimoli diciamo, proprio fra i quattordici e i sedici anni, sul campo artistico: da un lato un tentativo di comprendere, proprio ansioso, l'arte contemporanea, perché l'arte specialmente tardo medievale e rinascimentale mi era chiara perché io la ridipingevo. Copiavo specialmente Correggio e Rembrandt, e poi stavo tutto il giorno con Michelangelo e Raffaello in Vaticano, quando potevo. L'arte contemporanea mi era più difficile e allora cercavo di fare un po' il manuale diciamo--impastavo i colori. E c'era Leoncillo, che è questo grosso scultore, il quale-- Io abitavo in via Giovanni Battista De Rossi, e avevo questi due stimoli: da un lato Leoncillo, che aveva lo studio nell'ex Accademia tedesca--credo che si chiamasse così--di Villa Massimo; dall'altra parte, siccome il luogo, in questa diciamo Villa Massimo, si era concentrato un comando tedesco, tutta la zona, fra piazza Bologna e via Giovanni Battista De Rossi fu bombardata due volte, ma in maniera molto grave, e fu il mio primo incontro diciamo con la morte, il pericolo. Perché per miracolo la casa dove stavo io fu l'unica che rimase in



piedi e tutto il resto fu abbattuto quasi a zero. Fra parentesi, siccome conta molto per il discorso che verrà dopo il problema dello sradicamento, che già nasce dal fatto di una bipolarità padre/madre, e una componente ebraica che però veniva più da mia nonna che da mia madre.

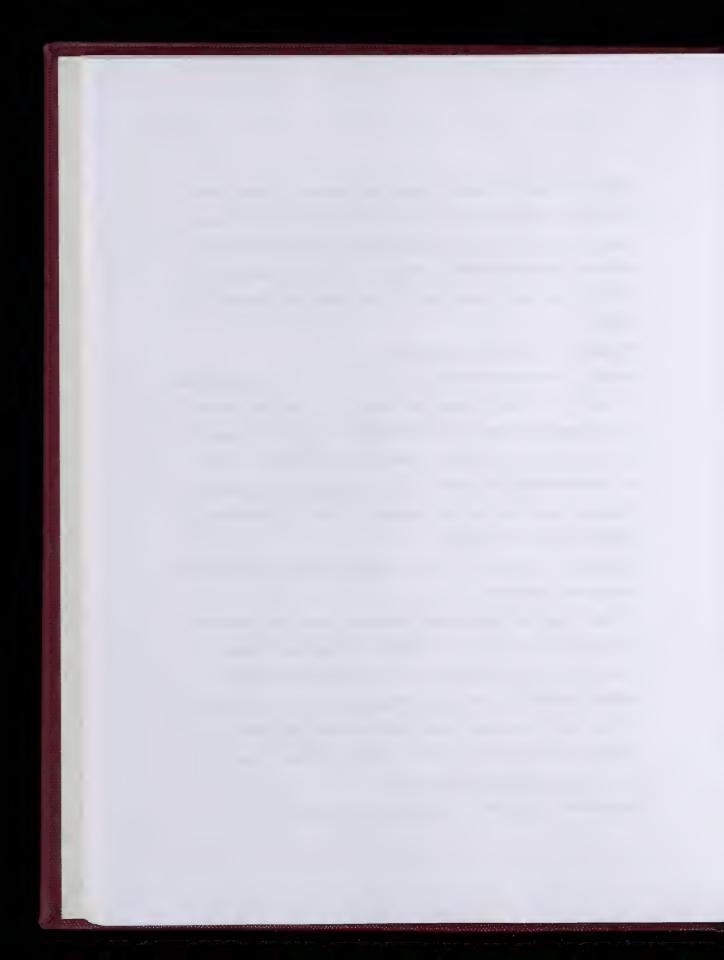
PASSERINI: La nonna materna?

TAFURI: La nonna materna. E allora lì c'era un problema di esodo. Io non mi sono mai trovato a casa da nessuna parte; non è un caso che io ondeggio fra Roma e Venezia, anche adesso, ma io potrei ondeggiare su tutto, e avrei un forte bisogno di radici. Questo spiega forse anche la tendenza verso la storia, perché la storia è radicante e sradicante per chi la fa.

PASSERINI: Mi scusi, la nonna era praticante? Nel senso che questo ebraismo--

TAFURI: Era più praticante, cercava anche di insegnarmi a leggere, ma ero un po' refrattario, perché siccome c'erano forti conflitti fra mia nonna e mia madre in quanto avevano lo stesso carattere molto duro, e quindi io ero molto curioso, però d'altra parte ero molto attaccato a mia madre, quindi diciamo contava--nella lite, io stavo dalla sua parte.

PASSERINI: Qual era il cognome della madre?



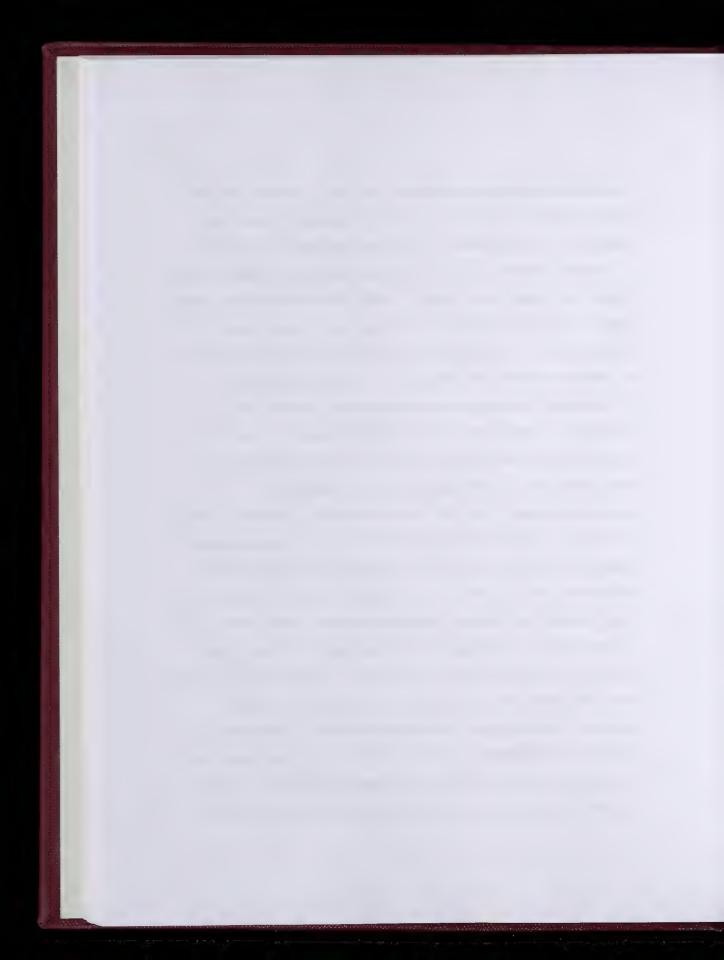
TAFURI: Trevi. Sono una famiglia ebraica di Ancona, però mia madre ha sempre vissuto a Teramo: suo padre era un grosso commerciante di tessuti. Dunque, le dicevo quindi di questo; a questo si sovrappone l'interesse per l'arte, e gli stimoli, dicevo, cominciano a diventare: da un lato Leoncillo, dall'altro una architettura particolare, che si costruiva--esiste ancora--quasi accanto alla mia abitazione, che era qualcosa che io non riuscivo a capire, mi affascinava e mi repelleva. Era la palazzina che fu cominciata nel 1951, proprio su queste aree distrutte, da Mario Ridolfi, cioè uno dei più grossi architetti di allora che, nello stesso tempo, da un lato nel quartiere Tiburtino era populista, proprio era neorealista, architettura neorealista come poteva--anzi influenzato probabilmente in parte--dal neorealismo letterario e cinematografico; lì, dovendo lavorare per l'alta borghesia, fa proprio un antigrazioso, un'architettura volutamente sgradevole, che su un ragazzino piccolo colpiva violentemente. Tanto più che questo scultore presso cui frequentavo stava facendo per quella palazzina--ci sono ancora--dei preziosi, adesso preziosi, maioliche per l'atrio. E anche i balconi e le fioriere sono di Leoncillo. Quindi diciamo questo espressionismo molto violento. Ecco, questo mi colpiva



molto, perché siccome mi sentivo anche molto solo, allora tendevo a -- Questo spiega anche quello che le dicevo sull'esistenzialismo. Tendevo ad apprezzare tutto ciò che era tragico. Tutto ciò che era tragico. Quasi con un certo compiacimento, se vogliamo: sofferenza e compiacimento di questa solitudine anche intellettuale, perché arrivato a questi stadi non avevo nessun referente, né in famiglia, e difficilmente fuori. PASSERINI: Che scuola frequentava allora? TAFURI: Frequentavo -- Al liceo? Il Tasso. Ma questo conta poco. Gli anni cinquanta erano anni terribili, sia al liceo che all'università, e i referenti esterni contavano moltissimo. Ma adesso ci arriviamo pian piano. Ecco, io arrivo con una cultura quindi molto composita, e con una sola persona impressionante. Questa sola persona impressionante era Bruno Widmar. Bruno Widmar poi è stato ordinario di--eh, non lo so--di filosofia teoretica o di storia della filosofia all'Università di Bari, e ha diretto, finché è stato vivo, la rivista Il Protagora, una rivista di filosofia. E lui è stato molto importante, perché lui era socialista, e la mia estrazione di classe, diciamo così, medio-piccolo, medio borghese diciamo, non portava certo ad apprezzare idee marxiste. Lui prese il Lamanna, che era il manuale, e ci



spiegò che era meglio buttarlo via, e ci faceva lezione. Perché arrivò tardi, non mi ricordo perché, forse era supplente, era giovane. Ci faceva lezione in giardino, e ci spiegò da Kant a Marx al pragmatismo americano come se fosse una linea quasi unica, in un modo che difficilmente qualcuno che avesse un po' di sale nella testa può dimenticare. Il suo Marx, non era un Marx rivoluzionario in senso stretto, era proprio un Marx che è dentro l'hegelismo, che parte da Kant e dalla Rivoluzione francese. Questo era molto impressionante, ma si scontrava con ormai questo mio amore quasi consolidato per quello che allora appunto veniva chiamato esistenzialismo. Che non è che riuscivo a penetrare fino in fondo, perché mi accorgevo che molto era qualcosa di moda alla francese. Per cui Sartre mi affascinava e mi repelleva. Un giorno-- No, dunque: Enzo Paci però da un lato batteva sul filone [Edmund] Husserl, dall'altro sul filone [Martin] Heidegger. Io cominciai a-- Quel poco che si era tradotto, quel pochissimo. Leggevo molto Enzo Paci che riassumeva moltissimo, e quel poco che era tradotto, siamo verso i diciassette anni. Cominciai a comprarlo avidamente. Questo spiega anche che cosa vuol dire solitudine, perché molto spesso adesso che rifletto-- Anzi non diciamo adesso, mesi fa, che pensavo di non



rimanere se non pochi giorni ancora su questa terra, riflettevo molto su me stesso, ma in questo modo qui-Cioè io nell'estate della licenza, che ho fatto a diciassette anni perché avevo cominciato le elementari a cinque, malgrado le discriminazioni razziali e tutto, quell'estate lì seguii i miei genitori a Fiuggi, dove loro-- I miei genitori erano anziani eh, questo è importante. Questo è importante.

PASSERINI: Lei è figlio unico?

TAFURI: Avevo due fratelli che sono morti, tutti e due perché non si riuscivano a curare allora delle malattie dei bambini. Ero rimasto solo io. Poi ne è venuto un quarto, ma fu un aborto, non provocato, un aborto spontaneo. Be' ma mio padre aveva più di cinquantaseicinquantasette anni quando sono nato, mia madre ne aveva più di quaranta. Mia madre è morta a novantasei anni quattro anni fa, quindi--per capire, son persone molto. Però, diciamo, a parte la solitudine in famiglia, a parte la solitudine all'esterno, perché la mia generazione era una generazione terribile, di cretini totali, e la difficoltà di comunicare con i professori, perché sì, ti potevano dar retta, ma insomma eri sempre un ragazzino. Credo che si spiega col fatto che--io ricordo che nel luglio del 1953, anno in cui feci la-- Io, a piazza-- A



corso Trieste, be' insomma, c'era una piccolissima libreria, dove io vidi che era uscito il volumone-tradotto da Chiodi se non mi sbaglio, da Pietro Chiodi--Essere e tempo di Heidegger. 'Cinquantatre. Io comprai questo libro. Ecco, l'estate del '53 cominciai a leggere Heidegger. Cosa potevo capire? Capivo l'atmosfera. Capivo qualche cosa, ma principalmente capivo l'atmosfera, che mi colpiva in una maniera violenta. Proprio violenta. Ricordo, andavo sotto gli alberi, e invece di leggere le Egloghe o le Bucoliche leggevo questo libro. Che cercavo poi di spiegare ai miei amici. È una cosa buffissima perché--e mi serviva. Lì sì, mi serviva. Perché mi obbligava a ricordare certi fili e quindi me lo chiariva. Capisce quel pasticcio? PASSERINI: Ma mi rievoca molto quegli anni, perché io, va be', ero un poco più giovane, ma--

TAFURI: E be', tanto più giovane!

PASSERINI: No, no, io son del '41.

TAFURI: Eh, io del '35, quindi ce ne vuole eh!

PASSERINI: Sì, comunque gli anni li ho vissuti anch'io,

quegli anni del liceo voglio dire. Sì, c'è un

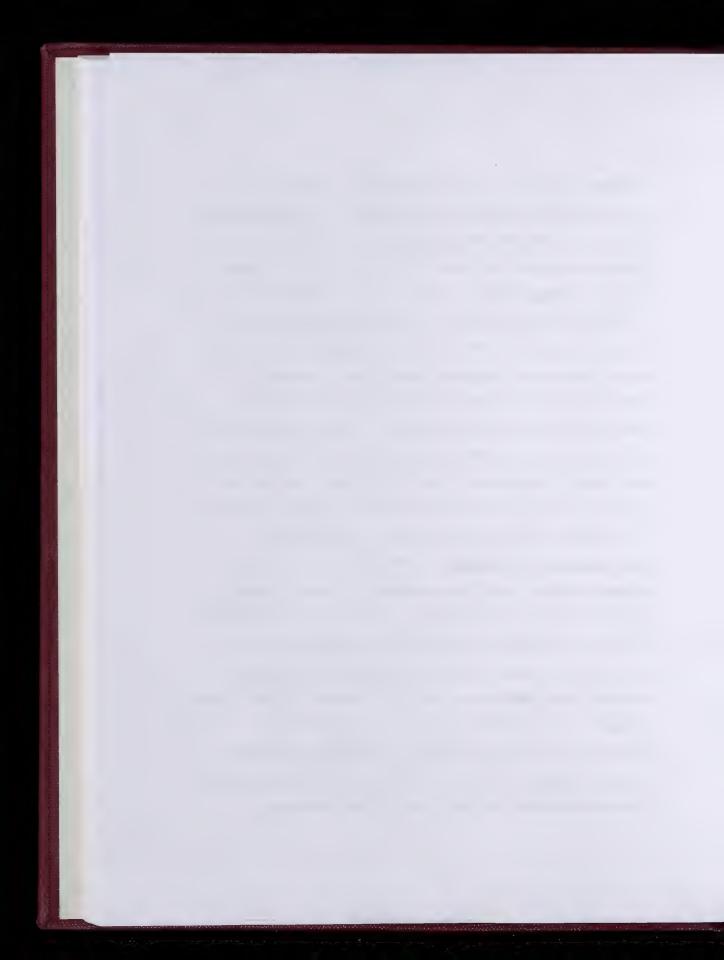
cambiamento, capisco, sì, un cambiamento di cinque-sei

anni che fa--

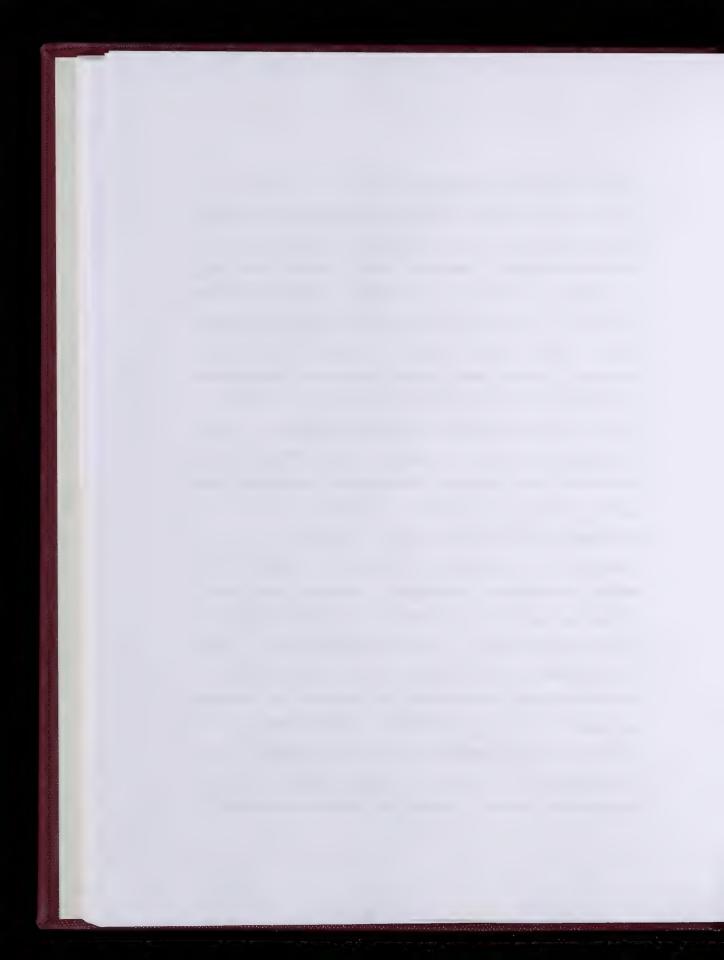
TAFURI: Ma quest'Italia pesantemente clericale, in



entrambi i sensi, era di un oppressivo! Ma questo è ancora più importante all'università. Per capire perché ho fatto la facoltà di architettura: io ho fatto una cosa stranissima, ho fatto la facoltà di architettura, dopo--son sempre state così le scelte intellettuali, soffrendo come un dannato, perché dovevo abbandonare l'idea. Avevo due idee, una però sapevo che non-- Ero molto affascinato anche da Freud e dalla psicanalisi, però pensavo che allora avrei dovuto fare medicina. Questo mi tentava, però in realtà il punto fondamentale era una specie di incrocio fra storia, filosofia e storia dell'arte: questo era il mio obiettivo. Ma c'era un punto: avevo scoperto l'architettura, tramite Ceccarelli e la lettura, prematura anch'essa, della Storia dell'architettura moderna di [Bruno] Zevi. E io, appassionato di arte, che dipingevo, capivo Tiziano, capivo Picasso, non riuscivo a capire come si leggesse un edificio. Proprio non ce la facevo, perché cercavo di applicare le stesse cose che riguardavano Guernica di Picasso su un edificio e non ce la facevo. A quel punto ho detto: "Forse riesco a capire." Perché mi affascinavano le parole di Zevi, capivo che si poteva valutare anche un brutto edificio dell'ottocento nel suo contesto storico, ma non riuscivo assolutamente a



capirlo. Quello che riuscivo a capire è un altro contatto, che per me è stato essenziale perché poi sono stato suo allievo diretto e indiretto, e che è proprio Giulio Carlo Argan. Perché in quegli anni--mi pare che ero ancora al liceo--uscì il Borromini piccolo della BMM, che credo di essere stato uno dei pochi a capire proprio perché c'avevo questo background filosofico dietro, e lì cominciai a capire che si poteva leggere un'architettura come fatto umano, addirittura come storia del lavoro umano e come storia della religiosità soggettiva. Non potevo valutare--niente diciamo, se fosse vero o meno quello che Argan scriveva, mi affascinò moltissimo, così come mi affascinò il secondo suo libretto sul Brunelleschi che però lessi dopo, già facevo l'università. Il passaggio all'università quindi era un pochino condizionato da questo, il pensiero dico: "be', io comincio questa roba perché c'è--" Nel programma di studi c'era la storia. "E quindi capirò di più." Non sapevo disegnare altro che figure, mi faceva odio e fatica disegnare architettura, ma comunque-- Lì avvenne uno shock violento, violentissimo. Perché? presente che siamo sempre nel '53, nel novembre. Nel novembre del '53 io comincio a andare a Valle Giulia a frequentare i corsi. I corsi che volevo frequentare di



più naturalmente erano quelli di letteratura artistica, dove in effetti c'era Renato Bonelli, che qualche cosa insomma, era un crociano, ecco, almeno si rievocava continuamente la figura di Benedetto Croce, che a me interessava relativamente, però era nel mio schema mentale. Ma le cose terribili erano due: tutti i docenti delle materie più importanti erano fascisti.

PASSERINI: Erano fascisti?

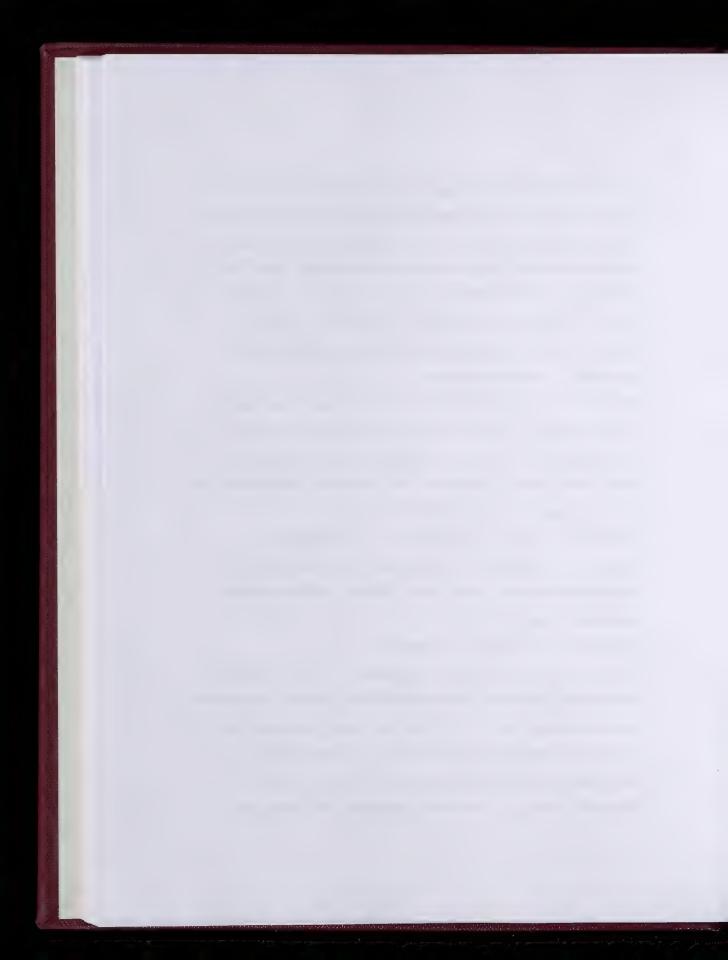
TAFURI: Sì, perché erano quelli che dopo l'epurazione erano tornati. Uno di loro, non mi ricordo qual era, era Del Debbio mi pare, il più stupido, che poi mi fece causa, poi glielo racconto-- Era stato mi pare membro del Gran Consiglio, ma questo però lei che è--

PASSERINI: Vado a rintracciarlo. Del Debbio.

TAFURI: Eh, questa è materia Sua. Del Debbio, sì. Enrico Del Debbio. Lei studia storia contemporanea italiana e quindi ha--

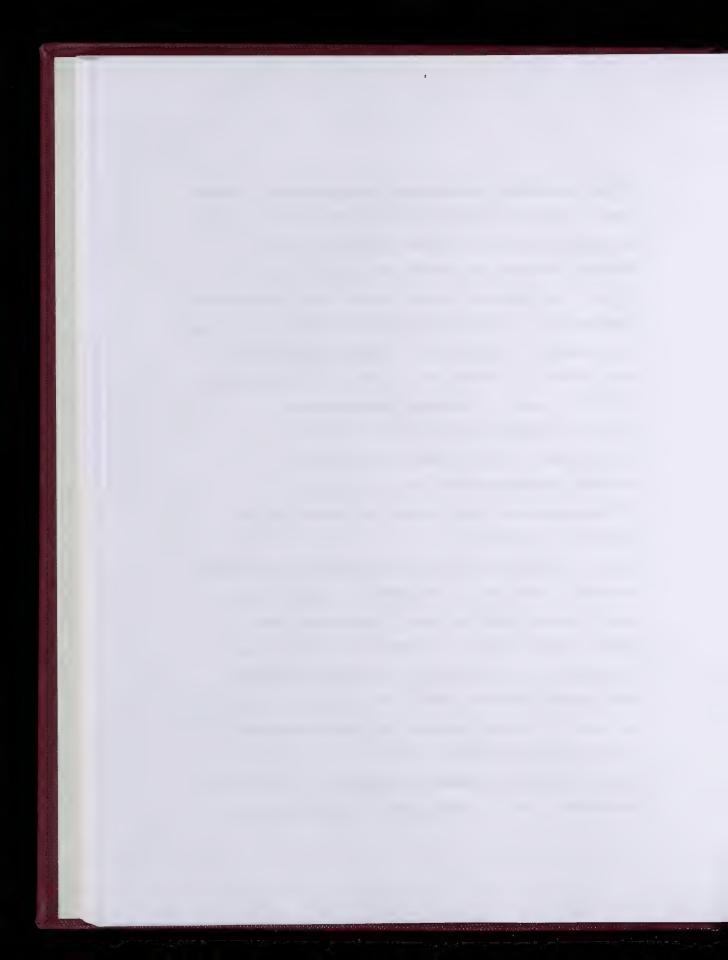
PASSERINI: Lo troverò sicuramente.

TAFURI: E c'era un Ballio Morpurgo, il cui cognome era logicamente ebraico, e quel Ballio si diceva--ma questo pure andrebbe verificato--che gli venne aggiunto come ariano per merito nel 1938: ed è il mascalzone, il mascalzone che ha distrutto tutta la zona, sotto il fascismo, tutta la zona dell'Augusteo per fare quella

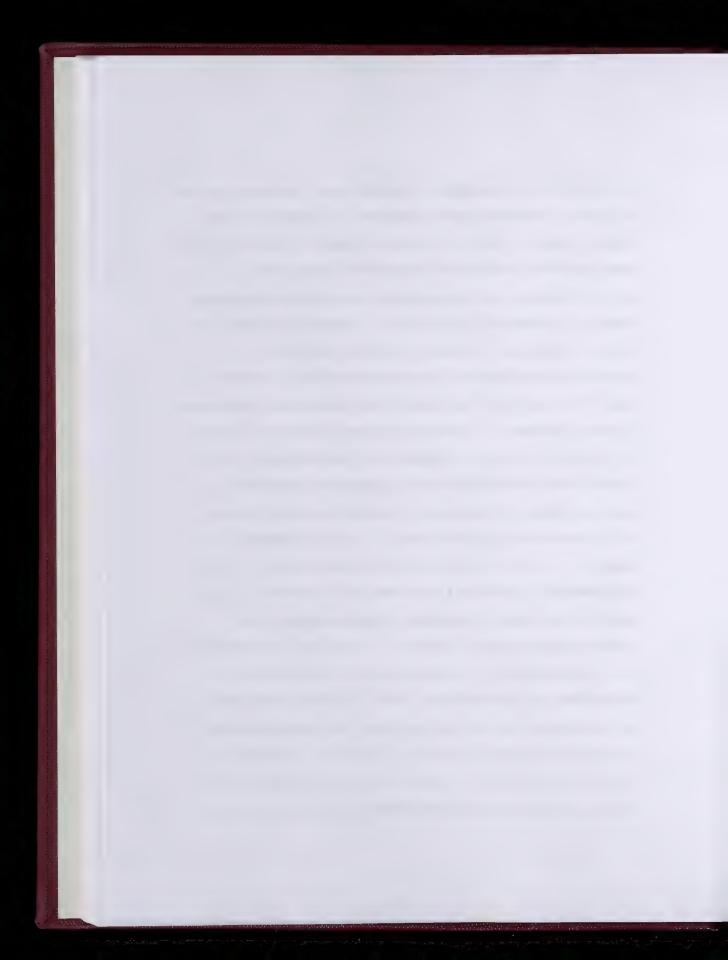


piazza spaventosa, allucinante, stile fascista. Questi erano i docenti. Docente di storia dell'arte e storia dell'architettura era Vincenzo Fassolo, un altro fascista, che però non veniva mai, e quando veniva urlava: non mostrava le architetture, non faceva storia, disegnava delle cornici alla lavagna dicendo che eravamo degli imbecilli e andava via. Questo letterale però. Cioè ha fatto tre scene, non si possono chiamare lezioni, in tutto un anno. I professori delle materie compositive, questi fascistoni non venivano principalmente, avevano schiere di assistenti-- Il principio fondamentale era che l'architettura contemporanea non doveva entrare in questa facoltà. PASSERINI: Non doveva.

TAFURI: Non doveva. Perché era un'eresia. Ma lo shock violento fu alle lezioni di disegno. Perché un certo Rossi, Domenico Rossi mi pare si chiamasse, Carlo Domenico Rossi, che era un toscano, cominciò la sua prolusione così: "Da ora in poi dovete abbandonare i libri, avere solamente come vostro strumento la matita." Io dissi: "Io cambio facoltà. Eh! Immediatamente. E come sarebbe abbandonare i libri?" Ed era in effetti la cultura che loro cercavano di trasmettere. Cioè c'è la definizione: chi è l'architetto? L'architetto è un



artigiano che ha studiato il latino, no? Per loro era un artigiano che aveva appena imparato la lingua italiana appena, appena. Questo è stato diciamo in un certo senso quasi positivo, perché lì formammo un gruppetto. In questo gruppetto ci sono persone che adesso insegnano a Venezia o a Roma all'università: Giorgio Piccinato, che insegna qui da noi a Venezia però si occupa di urbanistica e storia dell'urbanistica; Sergio Bracco a Roma; Vieri Quilici, che anche lui insegna all'Università di Roma. Eravamo in quattro o cinque. Quattro o cinque che abbiamo formato un gruppetto di opposizione a tutto. I nostri veri referenti erano Il Mondo di Pannunzio-erano <u>Il Mondo</u> di Pannunzio. Ecco sì, proprio, anche politicamente noi eravamo quello. Antonio Cederna, per esempio, fu--mi è venuto a trovare pochi giorni fa--fu fondamentale. Perché il problema era: esiste un'etica? Questa etica passa attraverso l'osservazione e la partecipazione umana? Questo ha a che fare direttamente con l'architettura? L'architettura, allora magari la chiamavamo più urbanistica. Ecco, l'urbanistica non è più importante che una bella forma? Io ricordo che al quarto anno c'era un giovane il quale mi--un amico--il quale mi fece vedere un libro di [Pierre] Francastel, Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo mi pare si



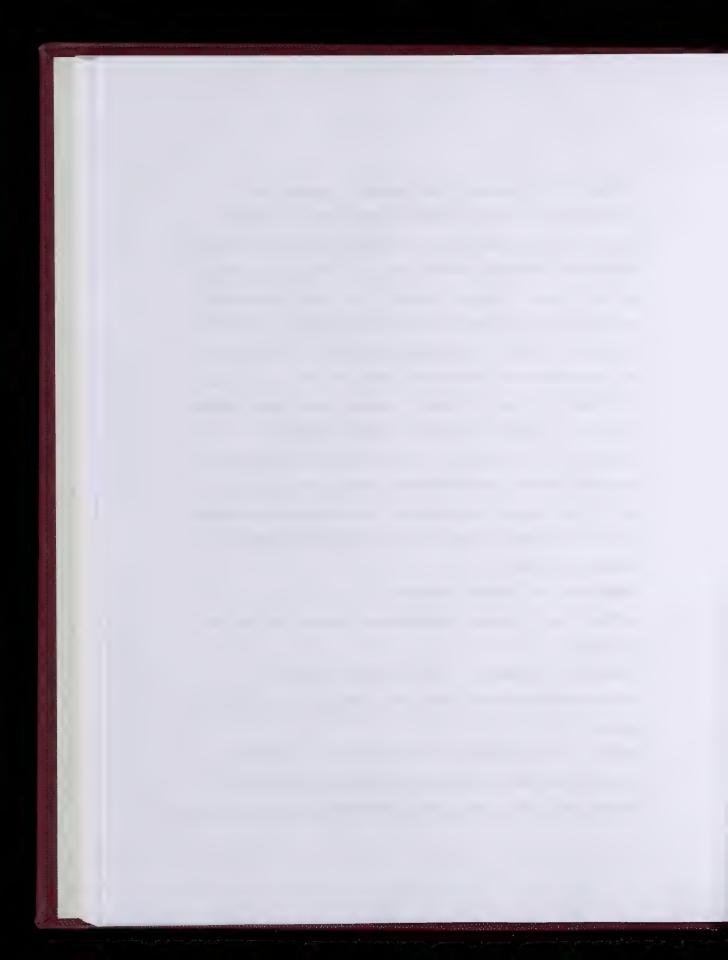
chiamasse, e io pensai: sì, questo è quello che corrisponde al tipo di cultura che io amo, ma nelle borgate di Roma--che visitavo spesso--ci sono i topi che assalgono i bambini, c'è il male, e tutto questo mentre si costruisce l'albergo Hilton a Roma, mentre c'è una battaglia per il piano regolatore che avrà una sconfitta terribile. Allora l'engagement di Sartre, senza che ci si pensasse sopra, diventò un fatto pratico. Solo che non avevamo referenti, come il Sartre prima del Partito Comunista. Questo ci portava vicino al Mondo di Pannunzio, e diciamo, sei anni di psicanalisi mi hanno insegnato molto a vedere dentro di me, per cui direi che non a caso da una situazione di solitudine vado a finire dentro un gruppo--anche se da bambino sempre--dentro un gruppo minoritario.

PASSERINI: Un gruppo politico?

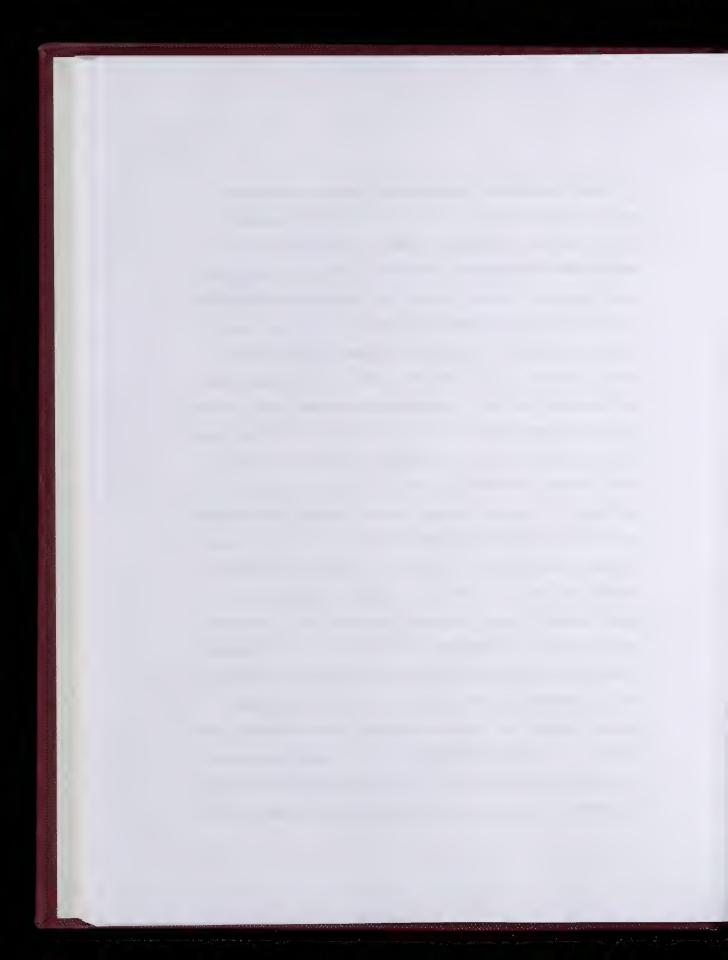
TAFURI: No, <u>Il Mondo</u> di Pannunzio. Era un nulla. Era un nulla.

PASSERINI: Ho capito. Lei non aveva ricevuto un'educazione politica dalla Sua famiglia. Cioè Suo padre--?

TAFURI: È il contrario. È il contrario. Dunque,
l'educazione politica nella mia famiglia era fatta in
questo modo: era tutto molto contraddittorio, perché con



le leggi razziali io avevo un po' di discriminazioni, anche se in Italia era un po'-- c'era una maggiore tolleranza per i "meticci," come li chiamavano allora. Però quando arrivarono i tedeschi a Roma, non potevamo stare insieme, perché c'era-- Mia nonna specialmente era in forte pericolo perché appariva in un elenco-questo forse lo sa meglio lei di me che cosa fossero queste cose. Insomma, lei fu cercata; allora mi misero presso una famiglia che mi ha provocato dei grossi guai fisici, perché siccome c'era un giovane che faceva il disertore, allora tenevano lui e me nascosti o dentro il muro--C'era un muro falso e noi, se si avvertiva pericolo, ci mettevano lì, oppure in una cantina segreta, che però era umidissima e mi ha provocato grossi guai, che si sono rivelati adesso negli ultimi anni, appunto al polmone. Insomma, va be'. L'umidità. Le poche volte che mio padre andava a casa, io andavo con lui. Lui ascoltava con un pericolo spaventoso Radio Londra. Era veramente difficile perché appunto passavano queste auto tedesche con le antenne e individuavano, ma a lui non gliene fregava niente, lui ascoltava Radio Londra e molto spesso rideva, ma io non capivo perché. Mi ricordo solamente il tum-tum-tum-tum, oppure: "Vi parla da New York Fiorello La Guardia." La cosa che mi faceva molto ridere era uno



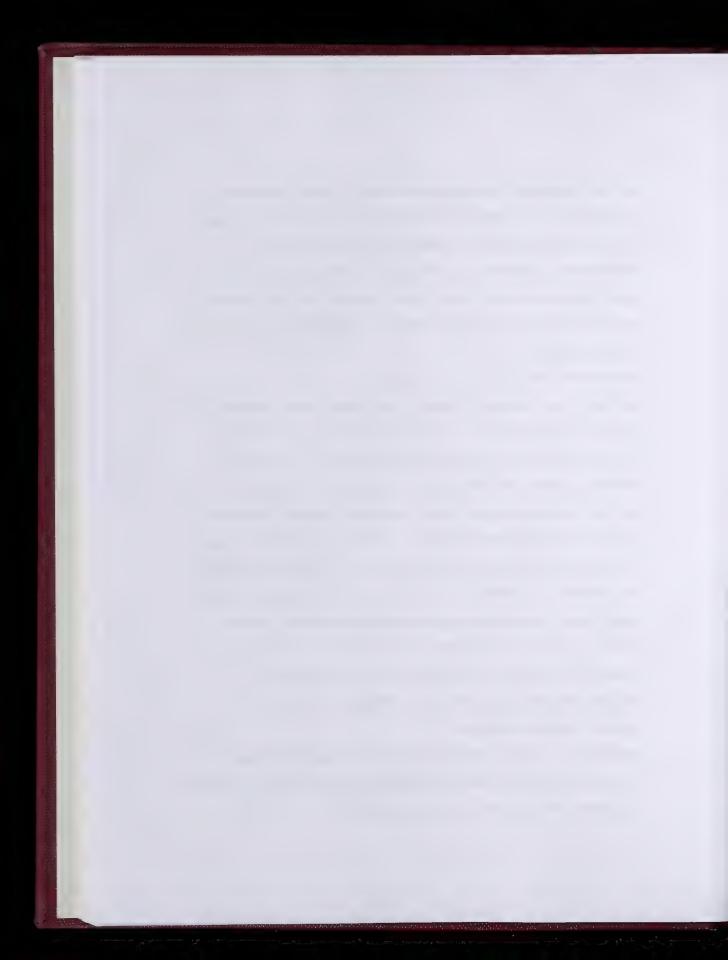
che si chiamava Fiorello La Guardia. Però quando io chiedevo a mio padre: "Ma Mussolini è buono o cattivo?"

Una domanda proprio da bambino, lui rideva e non rispondeva, cosa di cui l'ho molto rimproverato--mio padre parlava molto poco, quasi niente--di cui dentro di me l'ho molto rimproverato dopo. Perché se lui ascoltava Radio Londra--

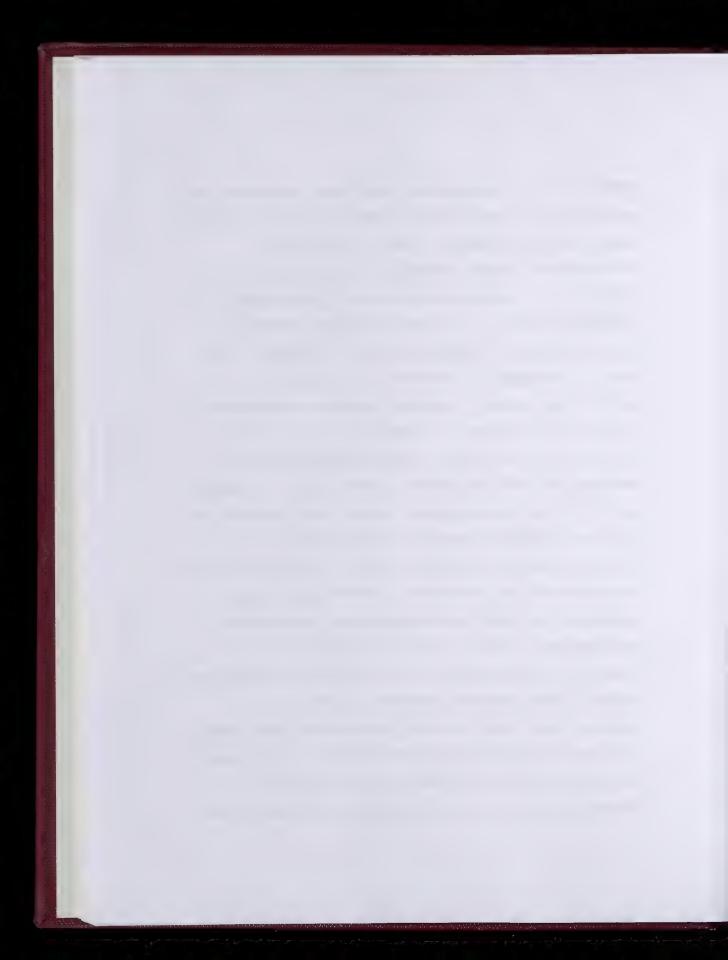
PASSERINI: Eh già, c'era qualche--

TAFURI: Eh, doveva dirmelo. Mia madre aveva addirittura tentazioni monarchiche, lei ebrea, per cui io ho avuto una forte polemica nei confronti della mia famiglia proprio a partire dall'ultimo liceo e per tutto il periodo universitario, molto ma molto forte. Proprio perché la mia accusa interna--certe volte con mia madre si esprimeva--era di agnosticismo: "Il mondo sta male, voi pensate solamente a far soldi, a viver bene." Avevo quest'idea che bisognava partecipare anche ai dolori. E va be'. Poi un'educazione che non era né cattolica né ebrea, per cui tutta quanta la mia-- Chiamiamola educazione religiosa me la son dovuta fare da solo. Questo è positivo però.

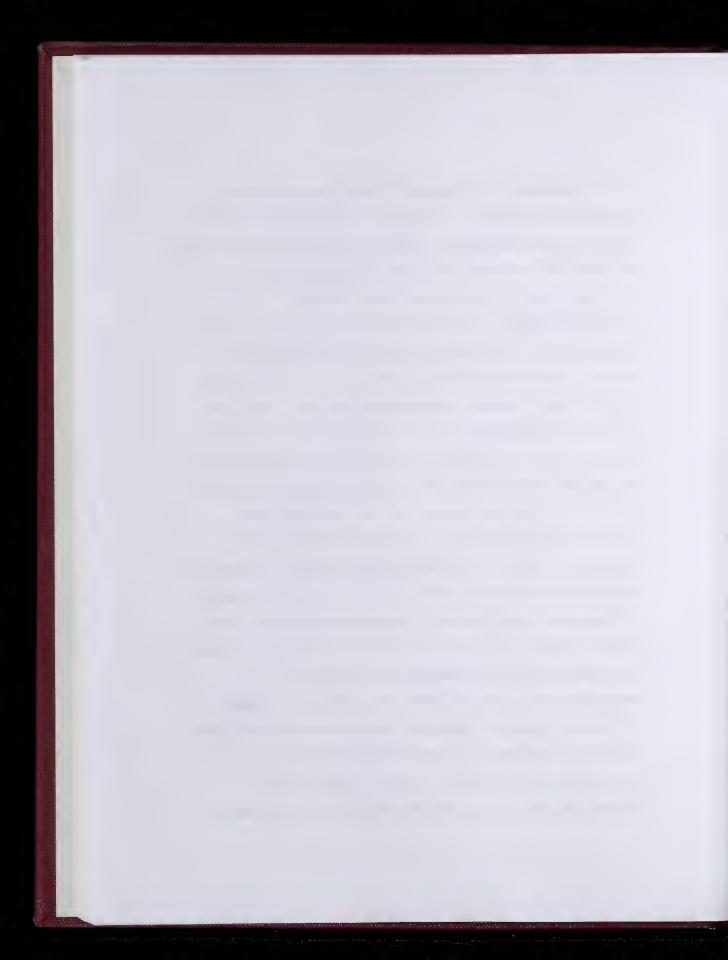
PASSERINI: Scusi, nel periodo immediatamente dopo la guerra e nei primi anni cinquanta che giornale si leggeva in casa? Si leggeva qualche giornale?



TAFURI: Allora eravamo molto poveri all'improvviso, mio padre faceva il taxista per gli americani: li portava da Roma a Napoli e da Napoli a Roma, perché aveva un'automobile. E poi lavorava al Ministero dei Lavori Pubblici. Si leggeva principalmente <u>Il Messaggero</u>, e <u>Il</u> Giornale d'Italia. Io ricordo queste due testate. Ma erano sempre letti--capisce?--letti all'italiana. Mio padre <u>Il Messaggero</u> lo chiamava "il menzognero," c'era questo misto insomma. Anche su repubblica o monarchia, io dico: "Ma voi per chi votate?" Non me lo diceva. Poi dopo di che ho scoperto che mia madre aveva delle amicizie, ma tutto con grande superficialità. E questa superficialità io osteggiavo. Allora io ho imparato ad avere soddisfazione soggettiva nello stare all'opposizione, prima in casa, un po' anche al liceo, ma principalmente all'università. Perché questi cinque personaggi cos'hanno cominciato a fare? Hanno detto: "Noi dobbiamo studiare. Nell'università ci danno solamente una maleducazione, quindi dobbiamo educare noi stessi. Quali referenti possiamo avere?" Ecco. i referenti erano due: uno era indubbiamente da un lato--Forse del personaggio più interessante per noi in quegli anni, che era Ernesto Nathan Rogers, direttore di Casabella-Continuità, e la testata era gloriosa perché



era la <u>Casabella</u> di [Giuseppe] Pagano che diventava Casabella-Continuità. Per fortuna uscì il primo numero quasi contemporaneamente alla mia iscrizione alla facoltà di Roma. E poi Bruno Zevi, che insegnava qui a Venezia, era incaricato di storia dell'arte e storia dell'architettura, e Argan, che credo--ma non mi ricordo, perché lui era ispettore generale delle Belle Arti allora, e diventò ordinario a Palermo, poi per fortuna passò a Roma e potetti frequentare tre corsi suoi. all'inizio, diciamo '54-'55-'56, in quegli anni lì, il gruppo doveva fare da solo. Fondamentale rimaneva Zevi, con cui già cominciavano le nostre polemiche però, senza conoscerlo, cioè sul testo. Noi ci riunivamo alla birreria Albrecht a Roma, e non avendo molti soldi ordinavamo la birra, le patatine e la senape, perché a me piacciono--ancora moltissimo--le patatine con la senape. E discutevamo ogni giorno un qualcosa di diverso, cioè ci davamo un tema. Ad esempio era uscito il libro di Argan su Walter Gropius e la Bauhaus: per noi era importantissimo, perché, prima di tutto, Argan legava fortemente pensiero filosofico, situazione storica della Germania di Weimar e le idee e la produzione non tanto di un architetto quanto di un gruppo. Questo a noi affascinava moltissimo perché pensavamo che dei gruppi



organizzati potevano contrastare il professionismo violento e il malcostume edilizio: Le mani sulla città, che come film non era ancora uscito, ma era quello che noi odiavamo e contro cui vedevamo che la facoltà era--Queste cose erano totalmente fuori diciamo, perché? Perché i professori erano in quel modo e buona parte dei nostri colleghi studenti erano di famiglie di costruttori e impresari. Quindi noi studiavamo ciò che era proibito. Ciò che era proibito e che era principalmente la contemporaneità. La contemporaneità in realtà era la Germania degli anni venti, perché lì vedevamo che nasceva qualcosa, una specie di focolaio di contraddizioni. Però nello stesso libro, specialmente nelle prime edizioni, Argan (perché poi l'ha attenuato, mi sembra, nell'ultima) legava molto il tema fondamentale degli anni venti weimariani, vale a dire il tema dell'Existenz minimum con proprio il <u>Dasein</u> di Heidegger. Una connessione che oggi mi fa male allo stomaco, ma che allora mi affascinava perché trovavo due cose che mi coincidevano, allora era affascinante. Nello stesso tempo però, la cosa più drammatica di quel libro era che lui vedeva--forse giustamente--in questo tentativo ultimo di riscatto della ragione a ridosso della barbarie--che sarebbe fra un po' intervenuta--quasi un ultimo tentativo della ragione

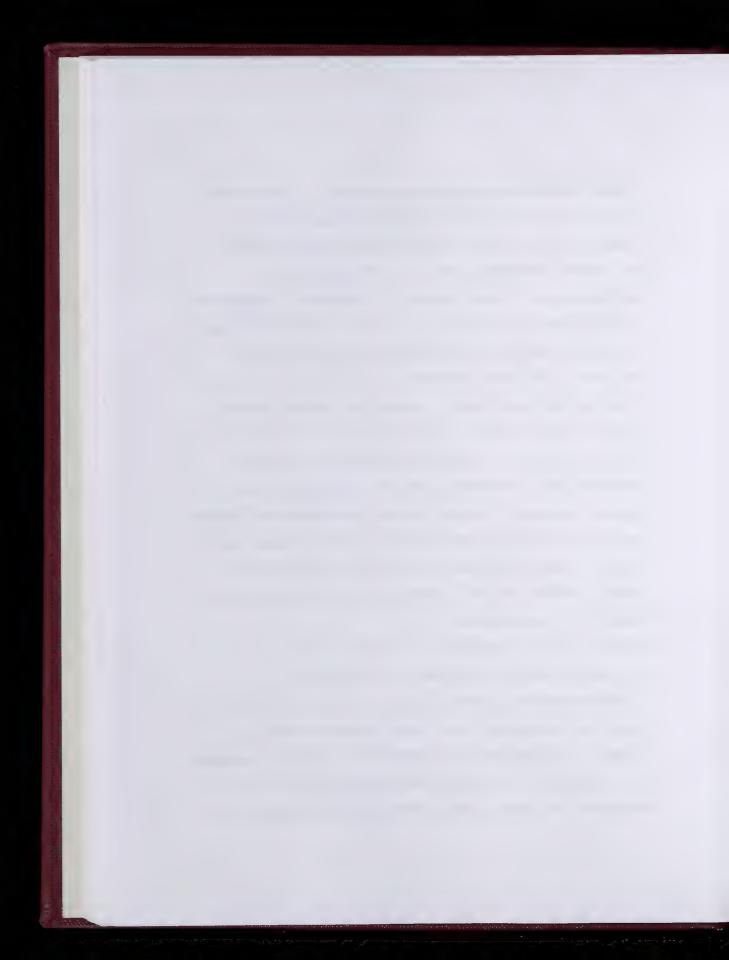


europea destinato alla sconfitta. Ma non dei nazisti, destinato alla sconfitta. Questo colpiva moltissimo chi riusciva a capire quel libro. Perché anche qui bisogna pensare che questo libro, che uscì nel '51, era-evidentemente, per noi un po' informati--in polemica con il libro di Zevi uscito nel '50. Zevi proponeva una strada ottimistica. Era proprio "l'American way of life" a livelli più alti. Proponeva come modello Frank Lloyd Wright. Però per lui non era un modello solamente formale, era la democrazia. Cioè due estremi: tutti e due vedevano nelle forme sempre qualcosa che le oltrepassava. E questo ha molto condizionato quello che accadrà in me. L'altro invece aveva questa visione tragica. Io poi ho capito che era molto-- Eh, al mio maestro! Gli è sempre piaciuto, come si dice? Vezzeggiare la morte, accarezzare gli estremi, insomma essere un po' mondano. E va be'! Il problema era anche quello di conoscere il mondo. Organizzavamo, con delle macchine rotte, una serie di viaggi estivi, che ci pagavamo facendo i lavori più umili che può fare uno studente di architettura. Io disegnavo delle impalcature di navi, tutta la notte. E però, ogni anno, questo dal '56 al '60-'61, ogni anno noi ci vedevamo un pezzo d'Europa. Un pezzo d'Europa, privilegiando le cose che



in quel momento erano fortemente parlanti. Fortemente parlanti significa che ad esempio la cappella di Ronchamps di Le Corbusier esprimeva un dramma cosmico, no? Quasi ritrovavo i miei più giovanili amori kierkegaardiani, [Karl] Barth o-- Proprio si vedeva che lì quello che si esprimeva era: tutto l'ottimismo degli anni trenta non ha ragion d'essere e vide un mondo tellurico. Comunque, avevamo gli occhi puntati sulla Germania degli anni venti, solo in un secondo momento Vienna. Non l'eleganza, ecco, questo è quello che ci attirava: non era l'eleganza, era ciò che proponeva qualcosa che o risolveva o parlava, parlava con una voce appunto violenta. E a quel punto l'architettura l'avevo capita, ed eravamo pronti a fare le prime occupazioni di facoltà. Che furono fatte molto in anticipo su tutta Italia, perché, se non mi sbaglio, la prima è del '58. PASSERINI: Così presto?

TAFURI: Sì. Era sbagliata. Dunque, attenzione, era totalmente sbagliata, perché il pretesto era l'introduzione dell'esame di stato per gli architetti. Adesso va verificato, ma mi pare che questo era il pretesto. Quindi era tutto sbagliato. Però noi eravamo un po' cinici, e pensavamo che bisognava trovare degli argomenti che svegliassero questa massa di cretini che



erano i nostri colleghi fino ad arrivare--passare da quello per arrivare a un qualcosa che investisse violentemente l'intera facoltà. La seconda occupazione, qui adesso non ricordo--

PASSERINI: No, questo lo troviamo su documenti e giornali, no? Non si trova?

TAFURI: Sì, forse sul Messaggero, sui giornali di Roma. Ma comunque l'importante era che noi cercavamo pretesti, cioè gli anelli deboli di una catena per poterla spezzare. Quindi diciamo avevamo un po' concentrato l'intero mondo dentro una facoltà. Però quell'intero mondo era quello che insegnava più [Antonio] Cederna, voglio dire, la protesta contro il malcostume edilizio, da cui nasceva poi la comprensione politica della situazione. Il processo [Salvatore] Rebecchini/ L'Espresso fu seguito da noi con un'ansia incredibile, anche perché era il nostro vero libro di testo. E trovammo di fronte a noi a un certo punto una figura che insegnava composizione architettonica al quarto e quint'anno. Era da poco arrivato a Roma, veniva da Venezia, ed era un personaggio, si chiamava Saverio Muratori. Per capirsi è l'autore della sede della Democrazia Cristiana all'Eur. Questo personaggio era un personaggio, l'unico, che aveva una forte risonanza



intellettuale; era uno che pensava per davvero.

Proponeva anche lui una visione abbastanza tragica della storia, perché per lui la crisi comincia perlomeno nel settecento. Insomma non si deve pensare tanto a [Hans] Sedlmayr ma insomma a qualcuno che dentro la sua stanza aveva tanto pensato e tanto sofferto; sofferto per il mondo. Ma pensando a questa crisi che sembra la crisi delle scienze europee di Husserl, senza--avendo una cultura molto, ma molto appiattita, e però--era contro tutto ciò che era moderno. Questo è il punto. Pensando

che la vera modernità fosse proprio il dover ricominciare daccapo. Questo era molto affascinante da un certo punto

di--



CASSETTA NUMERO: I, LATO DUE 10 FEBBRAIO, 1992

TAFURI: Che non ci si poteva neanche permettere di affrontare, perché c'erano problemi più grossi, e che erano bazzecole quelle lì. Questo era il punto diciamo. Però, era la persona con cui noi volevamo confrontarci, perché lui aveva le spalle--era l'unico, in tutta la facoltà, e lui si rifiutava al colloquio, perché il suo sistema di pensiero funzionava solo se era un pensiero chiuso, non se si apriva al dialogo. Allora a questo punto abbiamo detto: "Questo è un altro anello debole," e abbiamo organizzato proprio il concetto della "libertà d'insegnamento" sì--ma allora ci deve essere anche "la libertà di apprendimento." E su questo abbiamo organizzato un'altra occupazione.

PASSERINI: Che è la seconda?

TAFURI: Sì, noi stavamo-- Perché eravamo già alcuni usciti, altri ancora studenti. Io, mi pare che ero già uscito, adesso non mi ricordo. Ci fu proprio un grosso scontro anche con Paolo Portoghesi che, essendo un opportunista, stava sempre dalla parte del vincitore, di quello che credeva fosse il vincitore. Questo fu abbastanza importante perché portò, nel '63--io ero fuori



ormai da due anni e mezzo, tre dalla facoltà--a una lunghissima occupazione, la più famosa prima del '68.

PASSERINI: Quella me la ricordo perché anche a Torino ci fu.

TAFURI: Anche a Torino. Era l'occupazione dei sessanta giorni--non mi ricordo più come venne chiamata--che sembrò rinnovare il sistema didattico, perché i professori--quelli lì di cui le ho parlato--pensarono che per calmare le acque bastava chiamare tre persone, gli uomini nuovi: chiamarono Zevi da Venezia, [Ludovico] Quaroni da Firenze, e Piccinato ancora da Venezia. E per noi fu il crollo, perché dicemmo: "Va bene, allora, chiamano quelli che andavano bene vent'anni fa; adesso--" E abbiamo rinunciato, in un certo senso, a Roma.

PASSERINI: Rinunciato a --?

TAFURI: A Roma. Cioè abbiamo detto: "Non si può cambiar nulla." Perché quando loro sono arrivati, hanno fatto tutte cose--ma queste sono--diciamo poi storielle troppo piccole, contano niente.

PASSERINI: Forse potremmo dire qualcosa a proposito della forma di queste due occupazioni: le prime due erano state vere e proprie occupazioni con gli studenti?

TAFURI: Erano state delle vere occupazioni, violente.

Perché siccome non erano abituati alle occupazioni, c'era



il segretario di facoltà che disse: "Guardate che io adesso chiamo il preside." Io dissi: "Sì, chiami pure il preside, e gli dica--" "Gli dico che voi siete mascalzoni, che adesso vi levo la luce." Ed io: "Va bene, Lei ci levi la luce, però intanto noi l'incateniamo." Qualcuno aveva portato delle corde, mi ricordo. Adesso purtroppo non mi ricordo il nome di 'sto segretario, ma era buffissimo. Allora noi l'abbiamo tutto legato, no?

PASSERINI: L'avete legato letteralmente?

TAFURI: L'abbiamo legato, poi gli abbiamo dato il telefono, abbiamo fatto il numero del preside, che era Vincenzo Vasari, e dissi: "Parli pure!" E allora si sentiva questo vecchio fascistone che dall'altra parte diceva appunto il suo nome: "Pigliali a calci!" E lui diceva: "Non posso, mi hanno incatenato." Era un clima molto divertente. C'erano anche delle idee violente. Il rapporto interessante credo che era quello con gli studenti comunisti, perché con loro non si riusciva a comunicare. Erano un gruppo molto, ma molto chiuso. Molto spesso non condividevano affatto i nostri tentativi di apertura, di cambiamento, di introduzione di corsi, perché erano per loro sempre delle cose-- Era l'unica cosa che in quel momento noi potevamo fare. Sapevamo



benissimo che erano delle sciocchezzine, però non farle. Invece per loro c'era qualcosa di molto più importante, per cui questo ci allontanava da un gruppo politico in cui militavano invece i migliori assistenti giovani.

PASSERINI: Ah sì?

TAFURI: Eh sì.

PASSERINI: C'era qualcuno di cui Lei ricorda il nome?

TAFURI: Eh, tutti, perché sono tutti amici: allora

c'erano Carlo Aymonino e Piero Melograni dalla parte

diciamo dei cattolici di sinistra, cattocomunisti, ma

diciamo cattolici di sinistra. C'era Michele Valori, che

è morto, e Leonardo Benevolo; quindi c'erano anche

persone di una certa levatura. Ma la chiusura, la

fiducia nell'Unione Sovietica eccetera erano delle cose

che ci allontanavano, cioè ci riportavano sul

terzoforzismo appunto del--Il Mondo e L'Espresso diciamo.

PASSERINI: Dal punto di vista della forma di lotta,

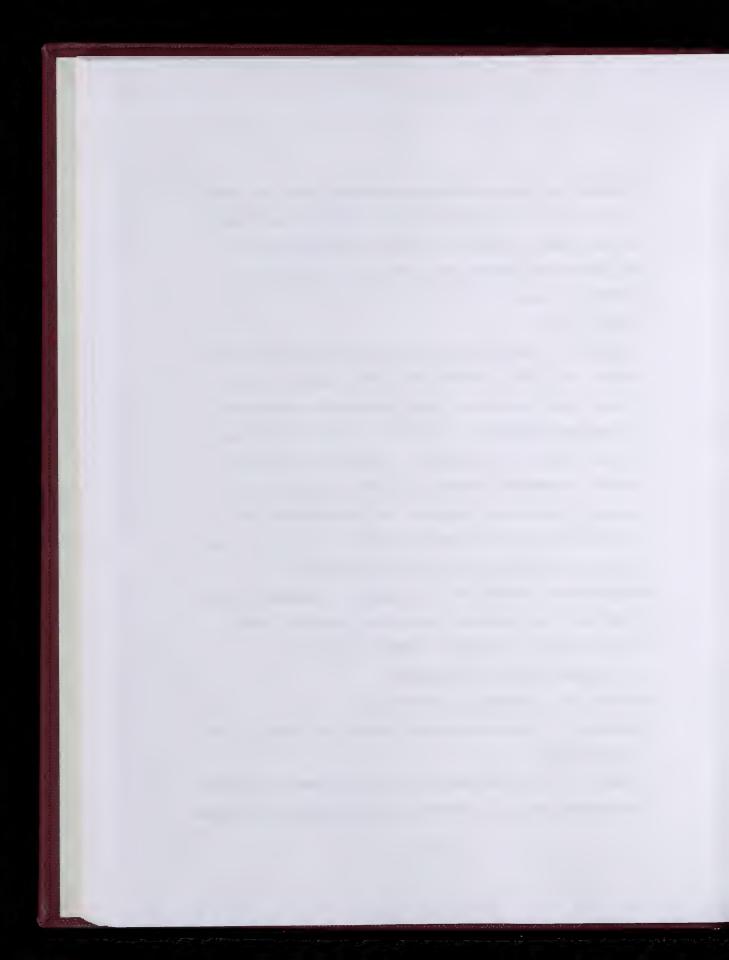
l'occupazione si svolgeva dormendo in facoltà

letteralmente per alcuni giorni?

TAFURI: Sì. Suonando il flauto, sì.

PASSERINI: E facendo anche dei gruppi di studio e cose di questo tipo?

TAFURI: Sì. Noi avevamo fatto una cosa che si chiamava --purtroppo non me lo ricordo il primo gruppo che avevamo



fatto, perché lo avevamo esteso da queste cinque persone a persone più giovani--che si chiamava "Gruppo Assistenza Matricole" mi pare, che era questo: visto che la scuola deformava l'insegnamento, insegnavamo noi. E allora noi prendevamo, cioè, c'erano delle persone particolarmente abili per individuare dei giovani non conformisti, e mi ricordo che a casa di Piccinato, a casa mia, a casa di Peppe Castelnuovo, si facevano proprio dei veri e propri seminari con i libri e gli si spiegava tutto quello che a scuola non si poteva studiare. Ed era abbastanza divertente. Oppure li portavamo in giro-- Ecco, per esempio una di queste persone adesso è un ordinario qui a storia insieme a me: Giorgio Ciucci. Adesso mi è venuto in mente che con qualcuno, persino abbiamo avuto delle cose positive. Era molto buffo, perché era una controscuola quella, ma non c'entra niente con quello che poi è stato fatto nel '68.

PASSERINI: Non era una cosa come i controcorsi, Lei dice.

TAFURI: Ma non li chiamavamo così, era un modo per--

PASSERINI: Devo dire che era simile. Forse meno.

TAFURI: Sì, però il fatto è che per noi il discorso era di spiegare a questi chi era Le Corbusier. Sì, anche le borgate, però Le Corbusier era [incomprensibile] insieme,



no? Quindi diciamo un po' diverso da quello che è successo dopo.

PASSERINI: Quando Lei ha detto che era fuori da due anni, che cosa stava facendo?

TAFURI: Sì, avevamo appunto formato due gruppi, cioè era lo stesso gruppo: c'era, molto attivo, Enrico Fattinnanzi, che adesso credo che sia preside o rettore a Reggio Calabria; ero molto attivo io, molto attivo Piccinato--che erano diciamo due cose simili. Avevamo preso in affitto un grandissimo appartamento a viale Tiepolo, a Roma, ed era una cosa a metà fra un'associazione culturale. Si chiamava "Associazione Urbanisti e Architetti, " AUA. Qualcosa su questo si trova in un libro che poi è stato scritto--ma bruttissimo, bruttissimo--di Renato Nicolini giovane, sull'architettura di Roma capitale, dove lui parla anche dei pettegolezzi. C'erano due gruppi diciamo di opposizione, a Roma: uno era la SAO dei grandi. C'era appunto Benevolo, [Carlo] Melograni, [Arnaldo] Bruschi, [Mario] Manieri[-Elia]; diciamo buona parte dei comunisti cattolici di sinistra e i gruppi vicino ai radicali. Loro erano i grandi, però noi non ci fidavamo di loro, perché ci sembrava sempre finalizzato all'acquisto di strumenti professionali. Gli altri erano i piccoli, che



eravamo noi, che contemporaneamente cercavamo, tramite questa sigla, di fare anche battaglia politica, perché-questo poi parliamo di Tambroni--di continuare a esercitare un'influenza per il cambiamento della facoltà di Roma che diventò, immediatamente dopo l'omicidio di Paolo Rossi, diventò un'esplosione su tutta l'università. E diciamo avere un'associazione riconosciuta, eccetera aveva un senso; e da un'altra parte cominciare, almeno dove a noi sembrava possibile, cominciare a fare un certo tipo di attività professionale, che si basava principalmente con la partecipazione ai concorsi. Ma non era-- dunque, quest'AUA, quando si è formata, aveva principalmente l'obiettivo di far risuonare un pochino in Roma, una voce che fosse d'appoggio alle principali battaglie che c'erano. La principale era quella relativa al piano regolatore. Ed era una fase molto delicata. perché gli anni proprio in cui sono uscito '60-'61, si cominciavano a formare delle grosse operazioni di associazioni, che erano già in prefigurazione del primo centro-sinistra: per esempio l'Istituto Nazionale di Architettura. Questi luoghi a noi sembravano impuri, perché c'erano insieme imprenditori, cioè l'intero ciclo edilizio, dall'impresa all'architetto, e noi, che eravamo dei puristi, l'impresa era un nemico, e quindi non



poteva -- Allora diciamo fare un'associazione di giovanissimi architetti e studenti di architettura significava per noi portare una voce di purezza dentro questo tipo di dibattito. Quindi: il ciclo edilizio, Roma principalmente e l'urbanistica in generale in Italia, un appoggio a quello che i grandi facevano nel tentativo di formare una legge urbanistica, non ci sarà mai più. Ma nel '60 ci fu un enorme convegno dell'INU, dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, per la introduzione di una legge urbanistica col principio che il suolo non è proprietà privata--quindi c'è solamente una proprietà di uso, ma non una proprietà totale -- che portò poi alla Legge Sullo e alla caduta poi di Fiorentino Sullo, no, sconfessato dal suo partito. Ecco, erano questi diciamo i problemi dentro cui noi stavamo continuamente. E ci stavamo come una forza in quel momento anche riconosciuta. C'è qualche editoriale di Zevi che ci elogiava in continuazione--

PASSERINI: Editoriale?

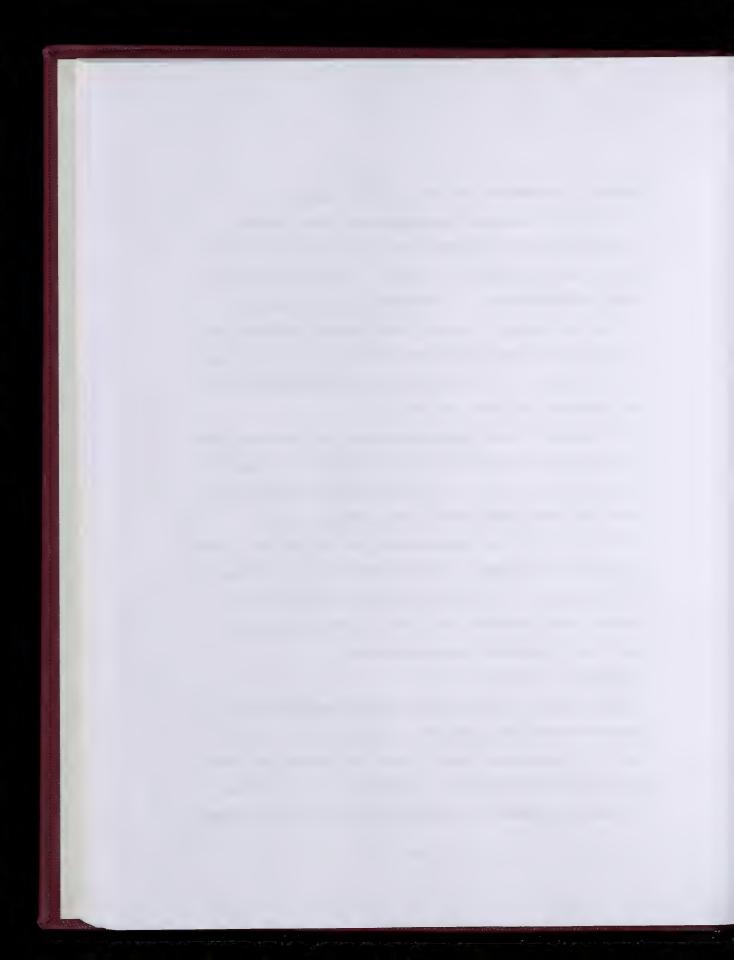
TAFURI: Sulla rivista Architettura-Cronache e Storia.

In particolare lui fu colpito dalla nostra-- Ecco,

Tambroni, perché nel '60 ci furono gli scontri a-- Ecco,

per noi l'architettura era talmente un fatto relativo

diciamo, che quando ci telefonarono che stava arrivando---

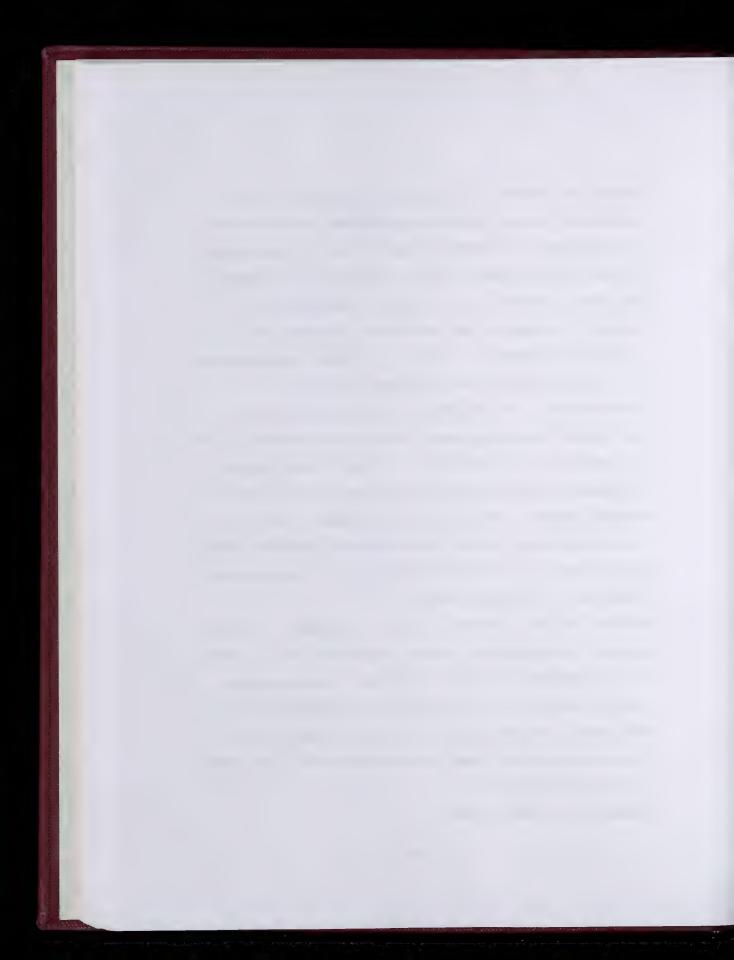


D'Inzeo si chiamava, il colonnello D'Inzeo, con la cavalleria, io mi ricordo che prendemmo le motociclette che--eccetera. Io andavo sempre sul sedile posteriore, son mai stato capace a andar sul motorino, e corremmo a San Paolo a tirare i sassi contro i carabinieri a cavallo. Perché per noi quello era la stessa cosa che studiare Le Corbusier o Gropius. La sera stessa andammo per tutti i giornali per esprimere la nostra indignazione, e fu riportato su molti giornali con curiosità. La persona che-- Avevamo fatto gruppi di due che andavano nelle redazioni. La cosa che può essere interessante è che la persona che veniva con me era Massimo Teodori, attuale deputato radicale, che era già radicale allora. Questi gruppi radicali avevano anche un grande fascino, ma nello stesso tempo non funzionavano.

PASSERINI: Non funzionavano?

TAFURI: Non funzionavano. Cioè non avevano-- Io, per esempio, siccome allora Teodori appunto si era laureato in architettura o si stava laureando in architettura, faceva anche un po' di proselitismo logicamente per il suo gruppo radicale, solamente che la figura di Marco Pannella già allora a me appariva quella di un boy scout --un giorno s'offese lui.

PASSERINI: Glielo disse?



TAFURI: Glielo disse Teodori mi pare, o glielo dissi io, ma sempre lì alla birreria Albrecht, queste cose accadevano tutte lì. Eh sì, Pannella s'offese. Dopo Tambroni, e dopo queste cose, non si poteva essere fuori di un partito. Allora molti di noi, proprio direi quasi il gruppo perché facevamo tutto un gruppo, scelsero il Partito Socialista, per evidenti ragioni. Non so se vanno esplicitate, ma--

PASSERINI: Forse ai fini dell'intervista, se riesce a dire due frasi, perché, qualcosa ha già detto prima, quando aveva--

TAFURI: Ma forse è chiaro, no? Perché noi pensavamo che questi grandissimi problemi--allora erano molto più evidenti di oggi--potessero essere risolti. Questa era l'idea, e che c'era bisogno di un referente sociale preciso. Il Partito Comunista, specialmente nelle persone che noi avevamo accanto, non era interessato. O, se faceva opposizione, anche in consiglio comunale, era un'opposizione di coda: proprio lo faceva con sforzo. Ma principalmente c'era il fatto di Budapest, cioè--noi al terz'anno stavamo attaccati alla radio a sentire quello--ed era difficile, proprio non ce la facevamo ad entrare in un partito come quello lì. Però c'era qualcosa di più: c'erano le personalità di Lelio Basso e



di Panzieri. E ben presto il personaggio fondamentale è stato Raniero Panzieri e poi subito dopo i Quaderni rossi. Queste cose si accavallano perché nel '62-'63 già i Quaderni rossi se non mi sbaglio cominciano a uscire, e nasce un problema che politicamente era totalmente nuovo, cioè in un certo senso io ritornavo alle mie origini e all'insegnamento di Bruno Widmar, in quanto che si trattava non di un marxismo dottrinario. Anzi tutt'altro, ricordo che lo slogan che noi avevamo già allora era: tornare a Marx significa fare quello che lui ha fatto, vale a dire ricominciare a studiare tutto da capo, questo è il marxismo. Non leggere pedissequamente Marx, e questo è stato tanto forte che in generale comportò forse una deformazione che era quella che tutti i libri marxisti che uscivano noi li disprezzavamo profondamente. Perché erano per noi scolastica. Noi proprio la chiamavamo scolastica, anche i più intelligenti. Solo che Einaudi faceva l'errore di tradurre la Distruzione della ragione di Lukács, che veniva a colpire i personaggi che io amavo. Ma come sarebbe? Kafka, e le avanguardie: era proprio quello. Per cui mi confermava--qui è una storia un po' più soggettiva però--mi confermava l'idea che bisognava proprio, dal punto di vista politico, ricominciare da



capo, e mi si poneva un grosso problema: "Va bene, finora ho fatto questo perché ero uno studente universitario eccetera, ma adesso che faccio? Da grande che faccio?"

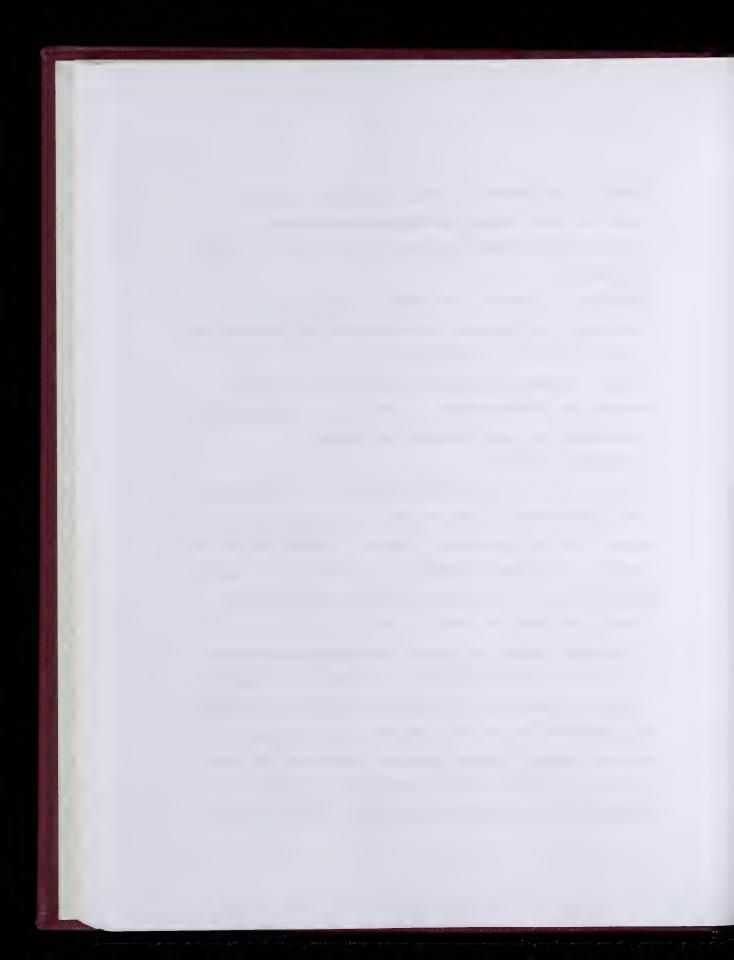
PASSERINI: E quindi c'era anche--appunto, lei ha accennato a una forma di individuazione nei confronti del gruppo: cioè Io, non soltanto noi.

TAFURI: Perché loro, più o meno, ce l'avevano chiaro.

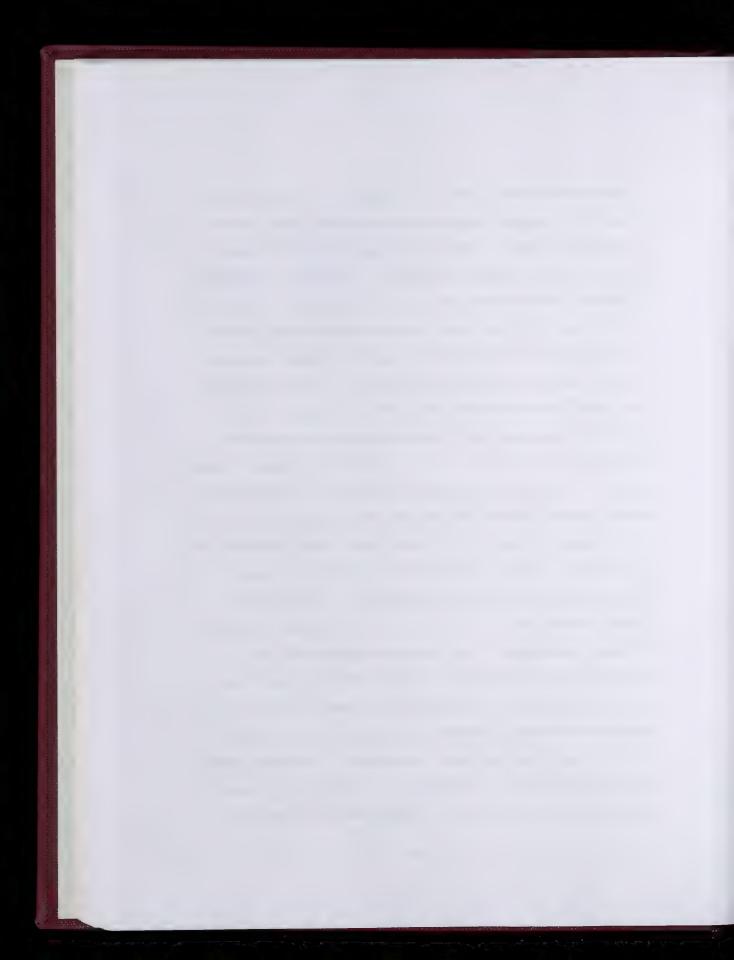
Perché loro, tutto sommato, volevano fare gli architetti

onestamente per poter cambiare una società-
PASSERINI: Ingiusta.

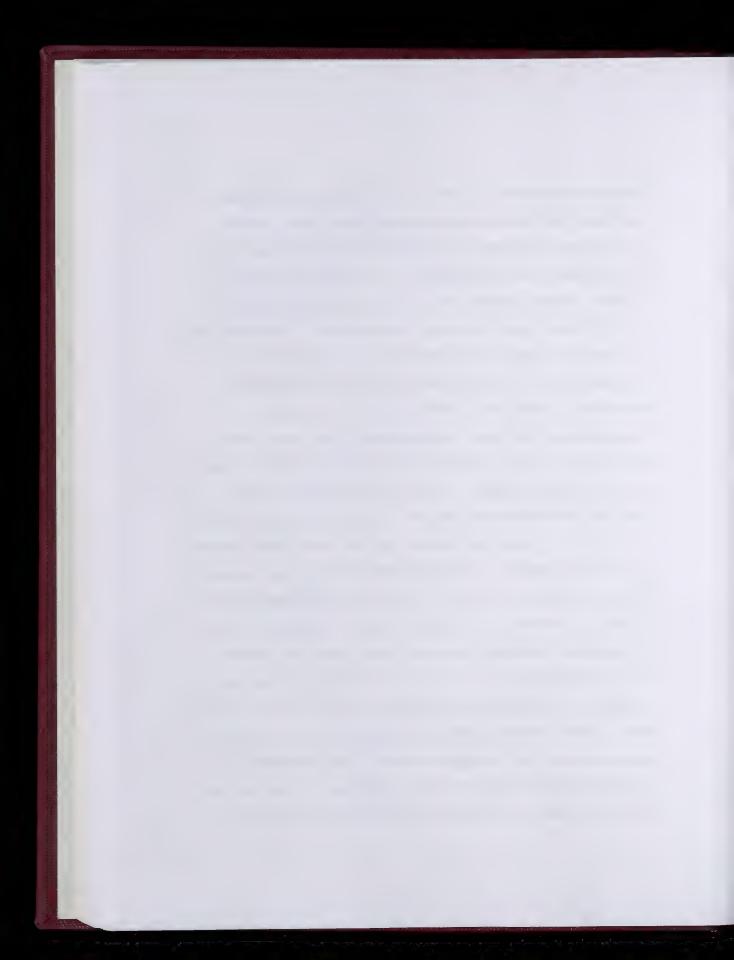
TAFURI: Sì, sì. Io però non è che-- Non mi interessava fare l'architetto, e non era poi l'architettura il centro proprio dei miei interessi. Allora ho sospeso un po' di pensare, ho sospeso un pochino-- Mi sono un po' lasciato andare per due, tre anni, erano anni di crisi perché proprio non avevo un'individualità. Quello che mi attirava era sempre la storia, però avevo sempre paura che la storia fosse--la storia dell'arte--che fosse un rifugio, un qualcosa in cui dovevo rinunciare all'azione. Era colpevole per me, no! Per uno che tutto sommato seguiva Panzieri e Basso, sembrava colpevole. Poi dopo di che, nel 1964, ci fu la grande mostra di Zevi e Portoghesi su Michelangelo architetto. E nel frattempo



io avevo conosciuto Ludovico Quaroni. Lui aveva detto--Dunque no, bisogna ricominciare un pochino più indietro. Cioè, quelli che io consideravo appunto grandi maestri di pensiero: principalmente Rogers, direttore di Casabella, e Quaroni, stranamente hanno loro cercato me. Nel senso che io avevo scritto delle piccole stupidissime cose su riviste minori come Argomenti di architettura, che per qualche ragione -- e anche su un'altra rivista, Superfici -che erano delle rivistine che venivano fatte un po' contro il monopolio dell'informazione architettonica delle grandi riviste, per cui i giovanetti avevano libero accesso. Quaroni era rimasto colpito da un mio articolo sulla vicenda romana, in cui cercavo proprio di vedere, dal dopoguerra fino al '61 quando uscì quell'articolo, di vedere come si erano intrecciate le posizioni degli architetti fra virgolette "impegnati," la situazione. E quindi parlavo di lui. E per questo mi disse: "Venga a trovarmi, parliamo." Dall'altra parte Rogers, che chiese--proprio perché come Gruppo tecnici socialisti, o Comitato dei tecnici socialisti, avevamo condotto una battaglia autonoma rispetto a quella dell'AUA, sempre contro i pasticci del piano regolatore. Quando il primo centro-sinistra si rivelò già un fallimento, io entrai in crisi, e non volli seguire. Cioè rimasi nel Partito



Socialista ma non volli seguire le loro posizioni nei confronti del piano regolatore di Roma. Ora, queste persone che mi chiamarono, furono abbastanza importanti. Perché Rogers stava già male. Lui teneva due corsi a Milano: uno di storia dell'arte e dell'architettura-allora erano unite--e uno di composizione. E siccome era un uomo molto generoso e dopo due, tre incontri ci amavamo molto, lui mi chiese di fargli una supplenza gratuita a storia dell'arte: e fu il mio primo insegnamento, se vuoi. Era gratuito, non avevo soldi, però lui mi faceva mangiare lui, mi faceva dormire lui, e mi voleva molto bene. E feci qualche lezione, non tantissime--sarà stato '63-'64. Dall'altra parte c'era Quaroni, che aveva una personalità per certi versi simile a quella di Rogers, il quale prima mi chiese se volevo curare un libro su di lui. O meglio, lui voleva un libro in cui io curavo un'antologia dei suoi scritti, e a me interessava scrivere invece un libro su di lui perché lui era un personaggio che aveva attraversato gli anni del consenso al fascismo in posizione di opposizione e poi di resa. Aveva attraversato come protagonista gli anni del neorealismo e dell'impegno sociale: non era facile trovare un architetto che aveva impiegato molto del suo tempo per studiare le condizioni in--non ricordo quale

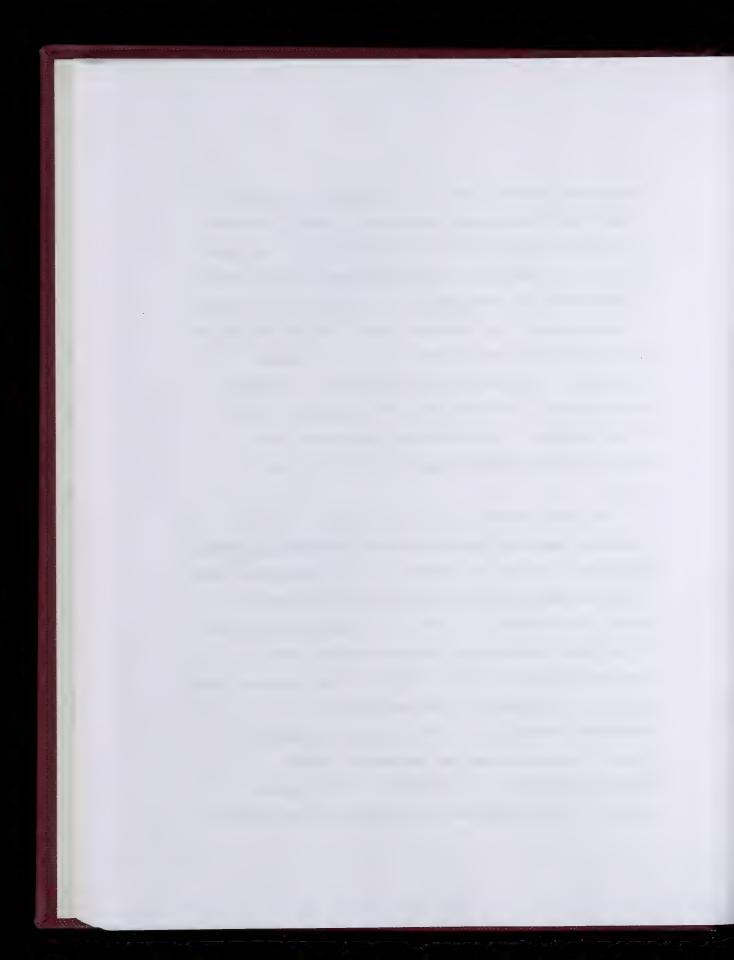


località del Salento--per la commissione parlamentare relativa all'indagine sulla povertà. Questo era molto importante diciamo, no? Era molto importante nel senso che è un po' come noi, che abbandonavamo il libro oppure il tecnigrafo per disegnare per andare a tirare i sassi ai carabinieri, e lui, diciamo padre, che nel '50--è che non mi ricordo queste [date], lei se le dovrebbe ricordare, io non me le ricordo, sarà '53, tira fuori--cioè si mette a lavorare per-- C'è qualcosa di oltre l'architettura. Insegnava Perez, che è quello che scrisse Oltre l'architettura. Ecco. Questo era il clima.

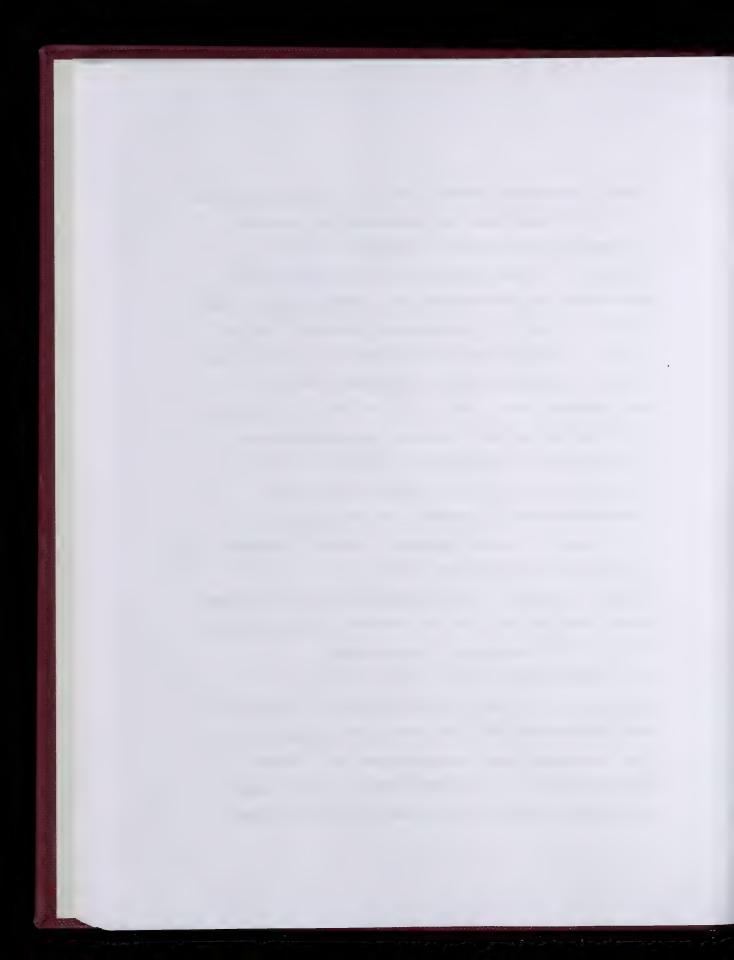
Io invece scrissi il mio primo libro su di lui [Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia], che era una specie di lunga intervista, più o meno come questa, prolungatasi per un'intera estate, e poi su bibliografia. E questo libro uscì nel 1964, per le Edizioni di Comunità. Ricordo che fece molta impressione perché allora nessuno aveva mai pensato prima di tutto di scrivere un libro monografico su un architetto vivente, ma principalmente di prendere il soggetto come occasione per parlare del resto.

PASSERINI: Eh già. Ha inventato la storia orale.

TAFURI: È un pochino una storia orale, ma con intorno--

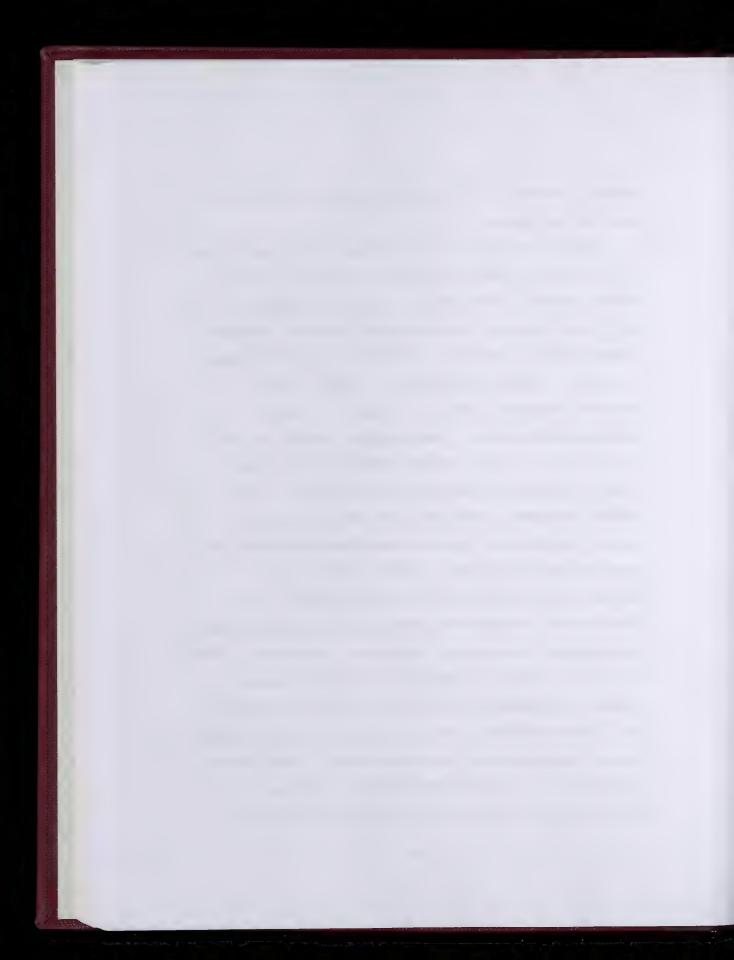


cioè il personaggio Quaroni non era un grande architetto, e lo sapevo bene, anche se aveva fatto dei progetti fondamentali, e bellissimi, da grande, però non realizzati. Ma principalmente era il simbolo di un personaggio che attraversava con partecipazione, la più profonda di tutti, l'intera storia italiana. Che era diciamo l'impostazione di quello che poi ho capito essere il mio interrogativo degli anni sessanta-settanta: dove veniamo e dove siamo. E un po' meno dove andiamo, adesso spiego perché. Questo mi porta--diciamo mi riporta--dentro l'università, perché non c'era nessun modo per me di rientrare in un posto dove avevo combattuto troppo, in quanto da un lato Milano e da un lato Quaroni mi chiede, siccome lui aveva la cattedra di composizione che era divisa in due: c'era una parte storica, finalmente, di contemporaneistica, che avrebbe dovuto fare lui, ma a lui non interessava quella parte lì, e l'altra era proprio l'insegnamento dell'architettura agli anni quarto e quinto. Per il quinto anno mi chiese di fare dei seminari sulla storia dell'architettura dell'ottocento e del novecento, che io feci come potevo fare allora insomma, no? Questo avveniva proprio nel '64 mentre uscì la grande mostra su Michelangelo architetto. La rabbia che mi fece questa



mostra! Perché io li intuii che quello era come non si deve fare la storia.

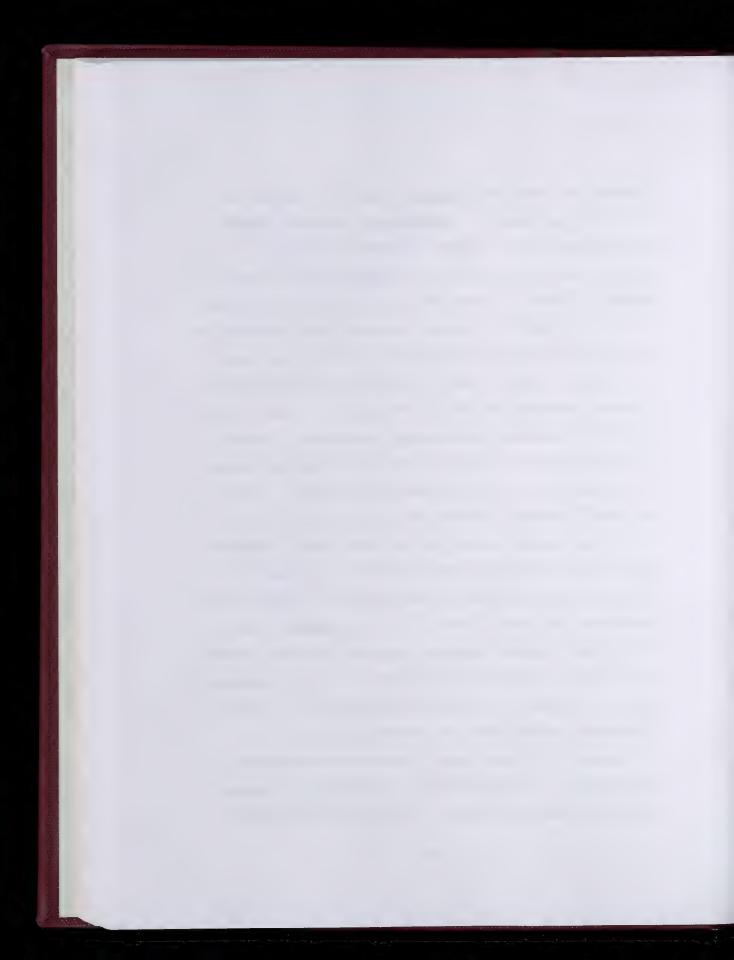
Allora, dal punto di vista soggettivo io ho risolto il mio destino futuro in una notte--questo mi capita spesso, anche in altri settori--una notte tragica, in cui sono stato malissimo, perché dovevo decidere. Proprio ricordo sudavo, camminavo, stavo male, avevo la febbre. Alla fine, la mattina, ho deciso e basta: butto qualsiasi compasso eccetera, io adesso mi dedico unicamente alla storia. Quale tipo di storia non lo so, però so che-- Allora, vediamo perché mi aveva fatto rabbia la mostra su Michelangelo architetto. Primo, perché Portoghesi, amico degli accademici li aveva difesi. Appena Zevi arriva a Roma diventa zeviano. E fanno insieme questa cosa. Questa cosa era la deformazione più totale della verità storica. In funzione dell'insegnare qualcosa agli architetti di oggi. Michelangelo. Ma che cosa insegnava? Attenzione. Siamo nel '64. A Firenze, il Maggio musicale fiorentino riscopre l'espressionismo, sia musicale, sia pittorico, con i grandi seminari anche importanti, in cui si parla anche di espressionismo in architettura. Tutto questo viene visto e vissuto da una parte della cultura storico-critica e architettonica come una sorta di



risposta urlante ai fallimenti del primo centro-sinistra. Bruno Zevi, che aveva vissuto anche lui in prima persona anche il fallimento della Legge Sullo eccetera, vede immediatamente la sconfitta. Adesso, faceva ridere appunto il fatto di -- Le frasi a dieci anni: sento lo sciabolio eccetera, suono di sciabole, Gladio eccetera, ma allora non si pensava, o almeno noi non sapevamo niente di tutto ciò, però quello che era chiaro era che quell'esperimento politico non era funzionato, non funzionava. E la cosa gravissima, contro cui poi ho cominciato, proprio il mio pensiero storico doveva nascere da lì, direi: che la storia non è uno strumento. La storia è storia. Perché loro proponevano Michelangelo come un altro architetto contemporaneo che si chiamava [Erich] Mendelsohn praticamente alla pari, vale a dire: il compito dell'intellettuale è l'urlo di dolore. La cosa grave era che l'urlo, come ci insegna Munch, è un fatto di una persona che urla; l'urlo di massa fa schifo. Questo primo. L'altro era che la storia è storia, perché ha un suo compito, ne parleremo più avanti. Dall'altra parte c'era--benissimo, allora io faccio questo, ma dall'altra parte--sul versante politico, che cosa succede? Ecco, succede che si forma un gruppo, che comincia a far ponte con Venezia. Il gruppo, è il gruppo



diciamo che nasce dai Quaderni rossi, è il gruppo che forma i primi numeri di Contropiano, però che discute molto prima. Vale a dire: [Alberto] Asor Rosa, principalmente Mario Tronti, e Massimo Cacciari che fa ancora il liceo. E come vede io mi trovo ancora adesso in mezzo a questo. E adesso, siccome, come forse sa, ho avuto questi scontri su Rinascita con Asor Rosa, devo dire come io vedevo, come io capivo quello che-- Allora, rimaneva fermo le due cose di Panzieri. Tornare a Marx significa annullare Marx stesso, cioè capire il mondo d'oggi e cercare di capire di quello che ancora sembrava il nemico, diciamo del sistema capitalistico, le vette più alte, perché su quelle bisogna misurarsi e non su quelle più basse. Questa era la prima cosa. Centralità della fabbrica, quindi centralità del lavoro operaio, e anche della classe operaia come soggetto. Infatti quando pensavamo a un certo punto: chi è il soggetto a cui si può riferire questo ideale di giustizia sociale e urbana, eh? È quello che più ne ha bisogno, no? A noi sembrava quello perlomeno. Centralità di questi fatti, questa è l'origine. Ma su questo si innestano molto le riflessioni di Tronti, che io personalmente leggevo in questo modo: l'intero pensiero di sinistra è bloccato dalla sua ideologizzazione. E quindi c'era uno slogan



creato poi dallo stesso Tronti e portato avanti, che era quello di critica dell'ideologia. Quindi diciamo si può fare una politica teorica, che passa poi nella pratica. facendo critica dell'ideologia. Nel mio ambiente nessuno, ancora oggi, ha capito contro chi si-- Per noi, critica dell'ideologia era principalmente la critica alla sinistra. Nel mio specifico pensavo: io debbo, a un certo punto, puntare su una critica al pensiero ideologico che ha incrostato di sé la storia dell'architettura e la storia dell'arte e la storia in generale. Questo si espresse con un articolo, che fu pubblicato nel '69 ma era stato scritto un po' prima, che si chiamava "Per una critica dell'ideologia architettonica," che uscì su Contropiano. Poi diventò un libretto nel '73 che ebbe--non ho mai capito perché-molta fortuna e si chiamava Progetto e utopia. Adesso non so se corro troppo o se-- Perché ci sono tante cose in mezzo.

PASSERINI: Tante cose. Ma possiamo anche fare un andamento di andirivieni. Cioè se il discorso la porta avanti, poi possiamo tornare--

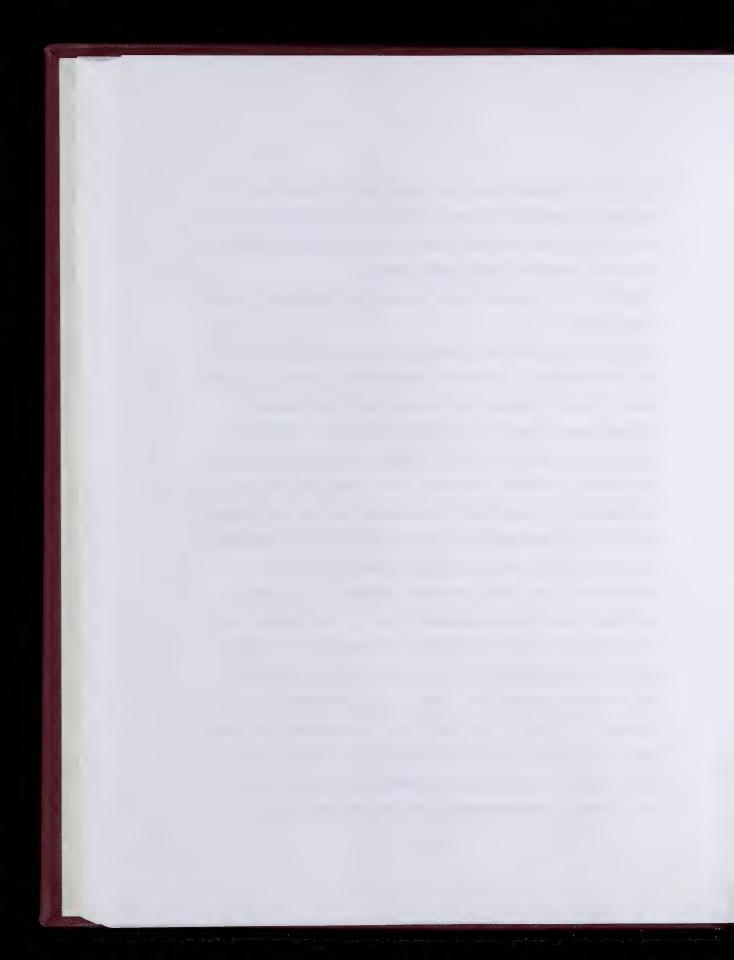
TAFURI: Sì, il discorso infatti mi porta avanti, poi invece bisogna tornare indietro, sì. Io mi iscrissi al PSIUP [Partito Socialista Italiana Unità Proletaria], non



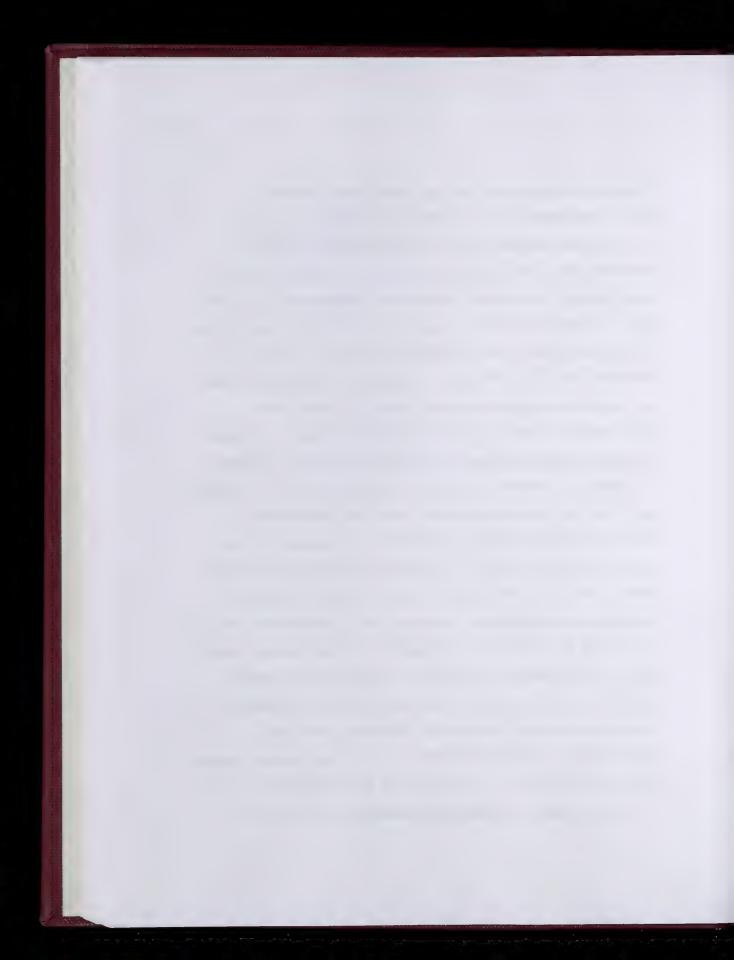
mi ricordo quando, ma me ne andai subito perché si parlava solamente di Cuba, di Cina e di terzo mondo, e mi dava un fastidio bestiale perché il mio problema erano le borgate. E quindi me ne andai subito.

PASSERINI: E a questo punto era a Roma comunque? Cioè aveva fatto--

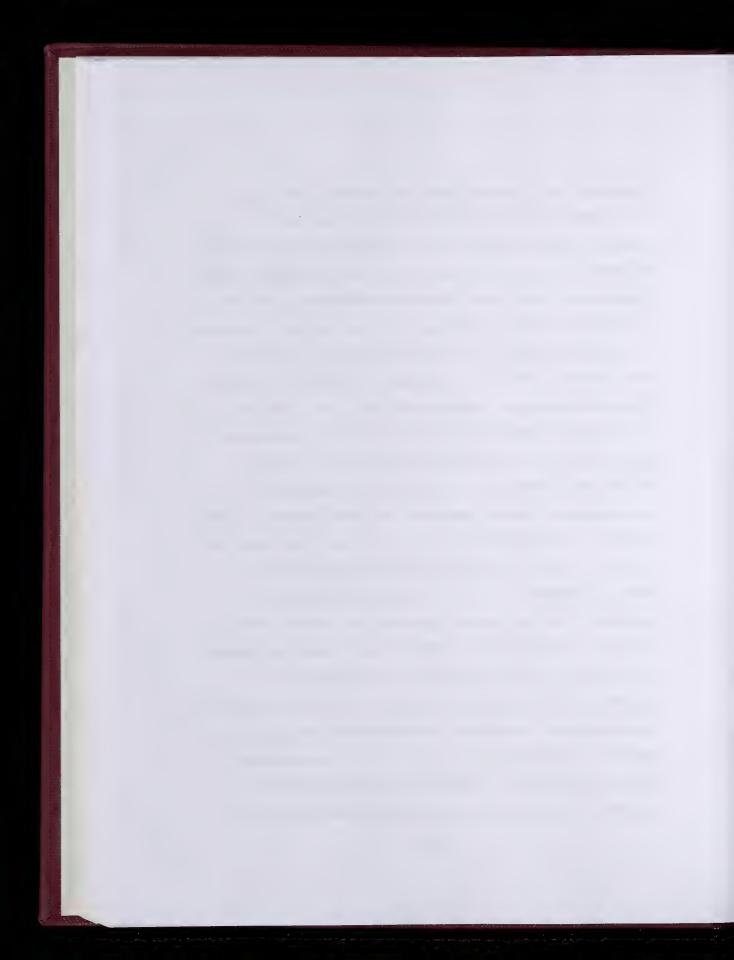
TAFURI: Eh, avevo fatto questo andirivieni con Milano, poi stavo a Roma. Diventai assistente di ruolo, per fare questo lavoro a Quaroni di storia dell'architettura contemporanea, nel '65. A quel punto, quel pazzo di Rogers, che poverino, sì, mi voleva tanto bene ma stava pure male, mi chiamò a Milano e mi disse: "Guarda che noi qui abbiamo una cattedra di ordinario--io non ero niente, cioè sì, ero assistente di ruolo--da professore ordinario di storia dell'arte. Io ti do un anno e mezzo per prepararti." Io dico: "Cosa mi preparo? Lì bisogna scrivere delle cose importanti, no?" E lui disse: "Va be', guarda io mi farò mettere in commissione, tu devi vincere assolutamente, sei la voce nuova--" eccetera. Eh, insomma, come si fa a dire di no a Ernesto Nathan Rogers? E va be'! E allora feci un'operazione orribile, che mi pesò sulla coscienza per--forse mi pesa ancora, non so--cioè, raccattai tutto quello che avevo fatto sul-- Cioè, c'avevo questo libro su Quaroni, avevo



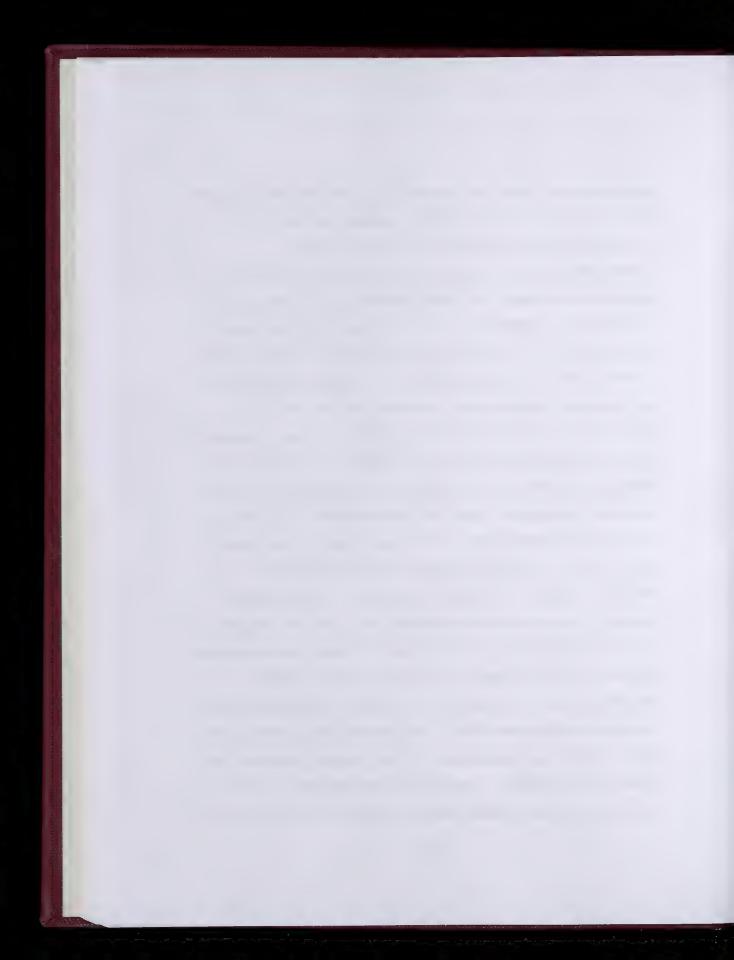
diverse pubblicazioni ma che oscillavano sempre sull'intervento o sull'immediato e la storia, e a un certo punto radunai tutto quello che avevo pensato o scritto su un tema che allora sembrava andare molto di moda, che si chiamava il manierismo--adesso non so cosa sia, allora si pensava di saperlo--li misi insieme e, con un editore romano che si chiama Officina, un piccolo editore che in realtà aiutava appunto i giovanetti come me, pubblicai questa orribile cosa sul manierismo, totalmente prematura, proprio unicamente per la cattedra [L'Architettura del manierismo nel cinquecento europeo]. E invece la cattedra la ebbi--o meglio, vinsi il concorso nel '66, per una coincidenza. Per una coincidenza strana, che può capitare credo solo in Italia. In un primo momento--dunque, lì in commissione c'erano: Bruno Zevi; [Gugliemo] De Angelis d'Ossat, che era stato mio professore di storia al terz'anno dell'università; e il terzo non me lo ricordo. Il posto era per Milano, però Zevi in quel momento appunto era molcito da Portoghesi, quindi il primo posto era per questo giovane rampante, il quale aveva molto lavorato sul barocco e era per Portoghesi. Il secondo posto, per noi, non poteva essere che per Benevolo, il quale nel '60 si era rivelato con la sua Storia dell'architettura moderna di Laterza (fra



parentesi era il primo libro che Laterza pubblicava di storia dell'arte e dell'architettura), che era importantissimo, perché era il contraltare della storia di Zevi. Se vogliamo, oggi la dovremmo chiamare: "Storia sociale dell'arte fatta da un cattocomunista," ma però diciamo era evidente che, anche se uno non era d'accordo, lui era una grossa--e poi lui era grande. Era grande, era riuscito a fare la Resistenza in Piemonte, quindi il terzo doveva essere qualcuno dato agli altri diciamo. Era la terna, Zevi la pose così. Nel frattempo muore Paolo Alatri, che era stato suo compagno di banco, e allora lui--adesso non mi ricordo che ragionamento complicato mi faceva, perché in un primo momento mi aveva chiamato e mi aveva detto--"Ma tu concorri, ma mica vuoi vincere?" Dico: "No, io concorro perché Ernesto m'ha detto--" "Perché non puoi vincere assolutamente--" eccetera. Lui ce l'aveva contro di me, perché facevo lezione di architettura contemporanea; Penna era geloso perché lui le faceva al secondo anno; secondo, un ragazzino che, siccome studiavo molto in lingue che lui non conosceva, il tedesco principalmente, scoprivo una serie di cose, avevo una vocazione filologica che lo offendeva, perché io facevo delle dispense e lui le leggeva. Però morì Paolo Alatri, che per lui era un



parallelo mio, cioè uno con cui lui litigava sempre e che non aveva avuto la possibilità, perché era morto, di esplicitare fino in fondo le proprie capacità intellettuali. Lui diceva-- Mi disse che poi aveva appoggiato me--anzi, mi aveva imposto--alla commissione in quanto lui vedeva in me un riflesso di Paolo Alatri. Non era vero. La vera ragione era questa: che lui era perseguitato da un professore incaricato, fascista, che si chiamava Furio Fasolo, che aveva organizzato gli studenti fascisti contro Zevi. Allora le leggi dicevano che un professore ordinario, se chiede un incarico, si mangia il professore incaricato che non è stato ternato anche se ha cinquant'anni di insegnamento. E questo qui, che era una persona già con una certa età -- avrà avuto già, non so, vicino ai sessanta--aveva anche lui concorso, Zevi aveva questo progetto: faccio vincere Tafuri. Non c'è nessuna facoltà che lo chiama perché--Roma ci penso io; facoltà diciamo di sinistra che possono chiamare 'sto scalmanato ce n'è una sola. Venezia, a Venezia spiego a Samonà che non lo deve chiamare perché serve una causa superiore. Lui rimane fuori terna però ha il titolo per subentrare a Furio Fasolo e mi levo dai piedi 'sto fascista. Che non era pensata male, no? E lui non può dire niente perché lui non è niente e quindi



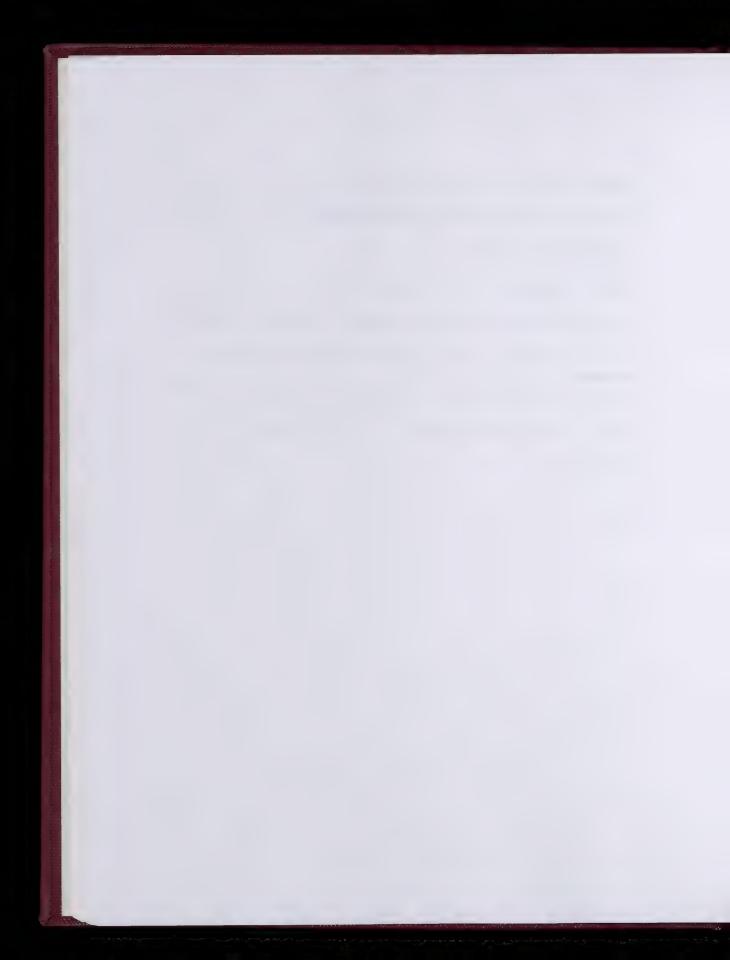
mi deve gratitudine. Però io ero ebreo come lui, e questo lui non ne ha tenuto mai conto. Per cui io ho detto: "Tu mi chiedi una cosa ingiusta, perché quello sarà fascista. Lo batti con la tua parola. Se la tua parola è forte, che te ne importa che quello organizza gli studenti fascisti? Tanto più che, come si fa nel 1965-66 a preoccuparsi dei fascisti? Insomma, non esistono. No, i problemi sono altri. Secondo: non ti debbo nulla--questo è il lato ebraico--non ti debbo assolutamente nulla, perché tu, in libertà, hai preso una decisione. Se avevi delle arrière-pensées, era meglio che non mi facevi vincere. Anche perché tu credi di avermi fatto un regalo. Mi hai fatto una cosa drammatica." Perché? Perché io ero perseguitato dal fatto che non dovevo vincere io, doveva vincere Benevolo. Perché lui aveva colpito due piccioni con una fava in questo modo: cioè lui aveva eliminato Benevolo che odiava e aveva messo me per dominarmi. Ma io, nei confronti di Benevolo, sono stato malissimo, ma notti e notti intere. Tant'è vero che, non so se Benevolo ha un archivietto, ma lui ha una mia lettera, a cui lui rispose molto affettuosamente, in cui io dicevo: "Guarda, io sono distrutto perché--" Ma era vero. Ed ero doppiamente distrutto, tant'è vero che cominciai una prima analisi



proprio in quegli anni lì, dalla colpa di aver battuto Benevolo e dalla colpa di aver scritto un libro che non meritava di esistere.

PASSERINI: Ah, quello--

TAFURI: Sul manierismo. Cominciai proprio alla fine del '66, quando queste cose sono accadute, una prima analisi che durò tre anni: andai a Roma in Società Italiana di Psicanalisi, freudiani serissimi, che era a via-- E c'era la dottoressa Nascimbeni che mi seguì per tre anni e mezzo. Per tre anni e mezzo. Poi fu un pasticcio perché--

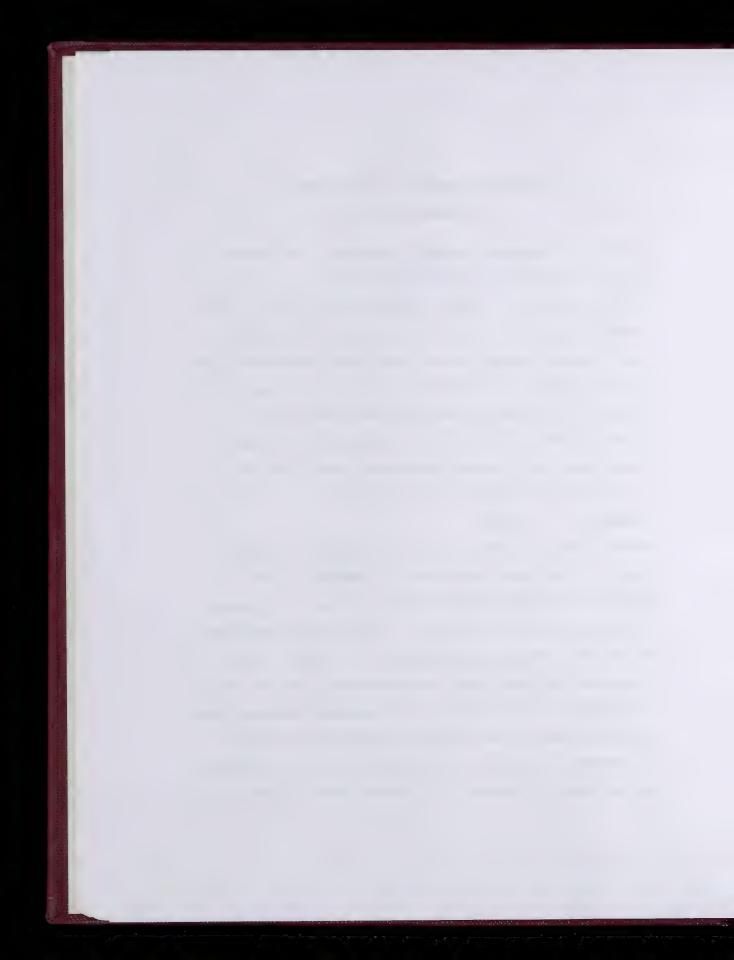


CASSETTA NUMERO: II, LATO UNO 10 FEBBRAIO, 1992

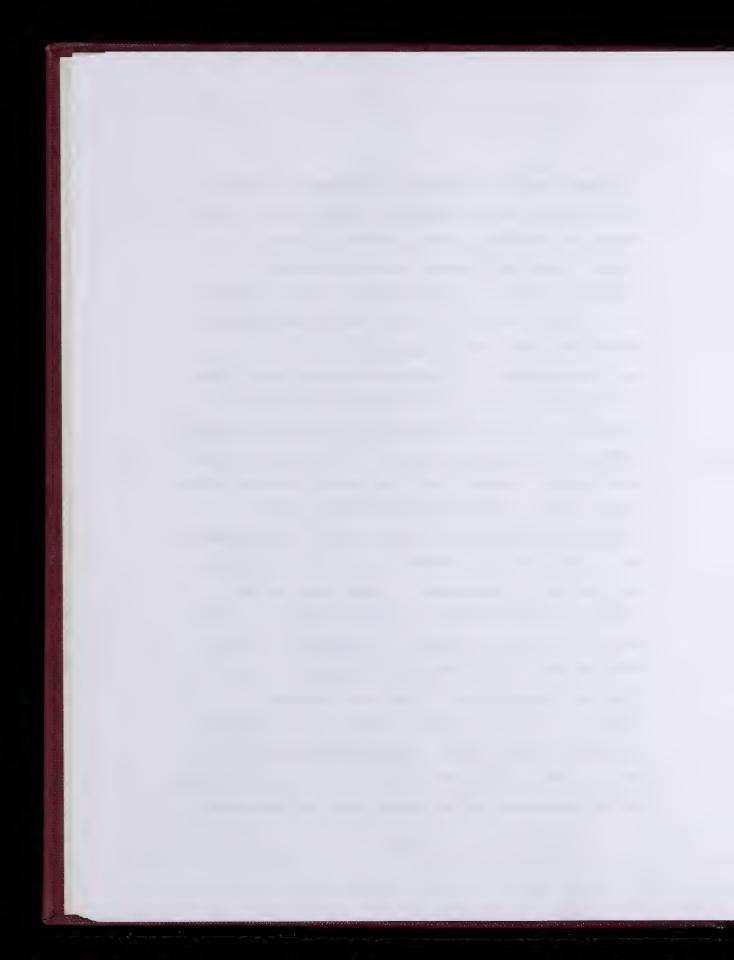
TAFURI: --bisognava rifare il concorso. Io comunque ebbi un incarico nella facoltà di Palermo, nell'Università di Palermo, per un anno e mezzo. Come incarico, però, una materia secondaria, ma insomma ero molto contento perché era il primo vero insegnamento che avevo. Quello che si agitava però nella mia testa era proprio il problema del mestiere che avevo scelto. Allora il tempo passava molto lentamente, in un certo senso, cioè in un anno si riusciva a fare il triplo di cose che si fanno adesso, forse anche--

PASSERINI: Il triplo?

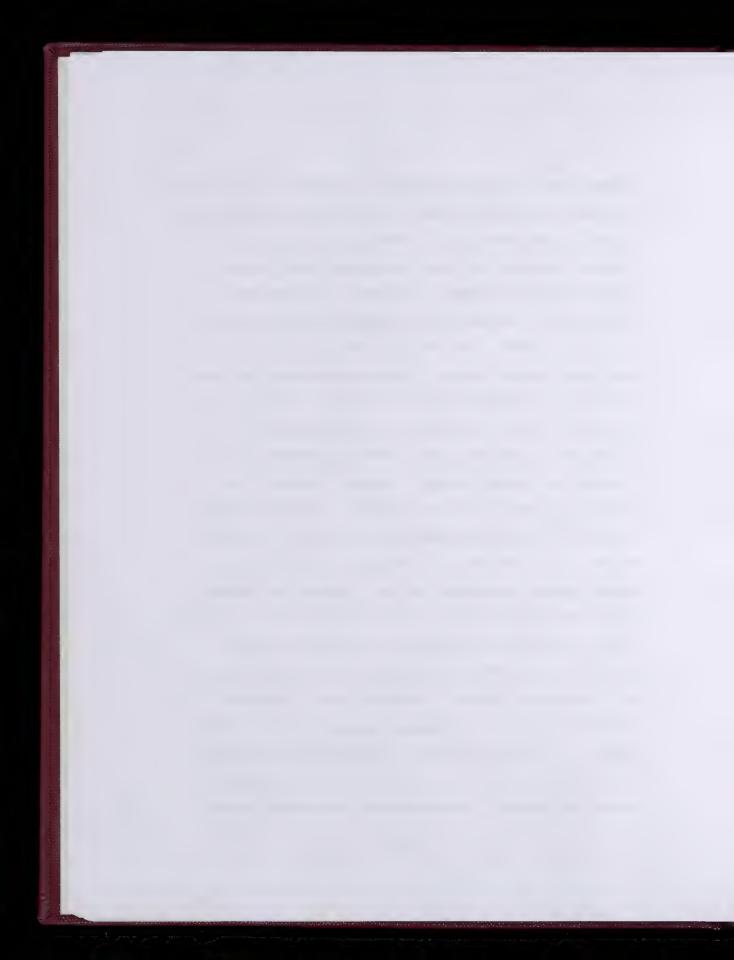
TAFURI: Eh sì. Anche perché forse Roma era servita meglio, c'era meno difficoltà. E insomma, il mio problema era mettere insieme tutte le cose che c'erano e si agitavano nel mio cervello. Questa grossa revisione da cui ero stimolato principalmente da [Mario] Tronti, da [Alberto] Asor Rosa, dal gruppo che era stato diciamo influenzato a sua volta prima da [Raniero] Panzieri, che era molto importante, perché investiva direttamente. Io lo vedevo chiaramente. La seconda cosa era il problema di che cos'è la storia. E il terzo è come la storia di



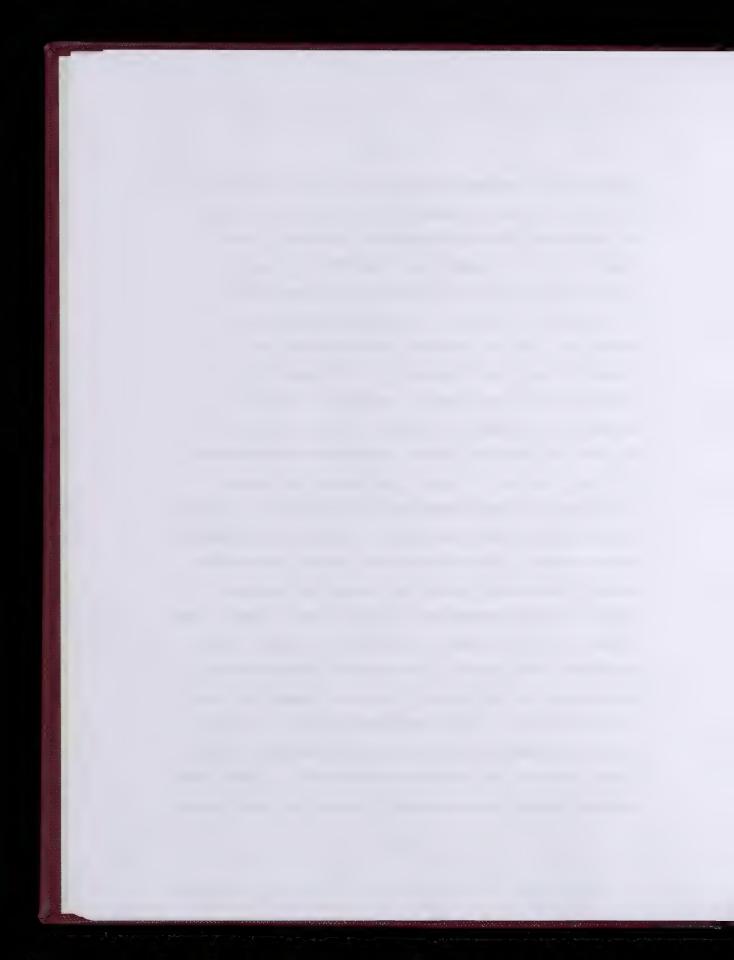
una disciplina, di un settore, può diventare histoire à part entière. Ecco, queste cose-- Proprio mentre questa analisi mi chiariva la testa, perché era tutta un po' troppo--troppe cose insieme funzionavano male--mi portarono a cercare di sistematizzare le mie-- Questo di cui ho detto, sfocia in un libro, che fu pubblicato da Laterza nel 1968, che è Teorie e storia dell'architettura. Io ricordo chiaramente questo libro. Dunque, questo libro c'ha un distico iniziale che era ripreso dal colloquio fra Marat e Sade [La Persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat]. Colloquio Marat-Sade, Peter Brooks. Perché? Perché nel nostro ambiente--parlo adesso non più, quello degli architetti l'avevo completamente abbandonato--c'era anche un forte intreccio con il Gruppo 63 e con Umberto Eco, cioè con tutto ciò che rimetteva in discussione. E con Franco Fortini. C'era quella conferenza che lui fece a Venezia, mi pare che si intitolava addirittura, la conferenza, "Candidi come serpenti." Fu fondamentale insieme all'articolo "Fine dell'antifascismo" e "Verifica dei poteri." Allora, il clima che noi respiravamo, io direi proprio negli anni '66-'67, che io respiravo negli anni fra il '66 e il '67, è quello che diceva Panzieri: ricominciare da capo significa fare una enorme opera di distruzione.



Perché siamo incrostati, proprio incrostati, di idee e di sentimenti addirittura, che io vedevo proprio vecchi. Se vuole, si può andare un po' anche più sul privato. Io ricordo una cosa, che però ricordo con forza, e che spiega perché Marat-Sade, e perché un dialogo, che significava: guardate che con questo libro non vi do delle mie certezze. Tant'è vero che alla fine lo dico, nel libro, chiudo dicendo: "Queste riflessioni in cui mi sono messo in dialettica con me stesso." Dunque, [Giorgio] Strehler organizza, nel '67 mi sembra, all'Eliseo, un recital che fu molto importante e si chiamava <u>Io, Bertolt Brecht</u>, insieme a Milva. E io ricordo, quando proprio lui recitava, anche con tecnica fortemente e intelligentemente brechtiana: "Io, Bertolt Brecht, venuto dai deserti d'asfalto." Io pensavo: "Sì, Brecht è stato importante per noi, appunto un impegno, anche come poeta." Tutto questo è finito. Cioè, dicevo: "Tutto questo è finito, prima di tutto perché si dà all'Eliseo, secondo perché proprio non mi dice niente, no? Non mi dice niente. Ideologia pura." E stavo scrivendo questo libro Teorie e storia, poi vidi il film appunto, di cui ritrovai poi il testo teatrale, che mi colpì molto proprio nella forma del dialogo aperto, e direi che non era a caso che stavo concludendo la mia



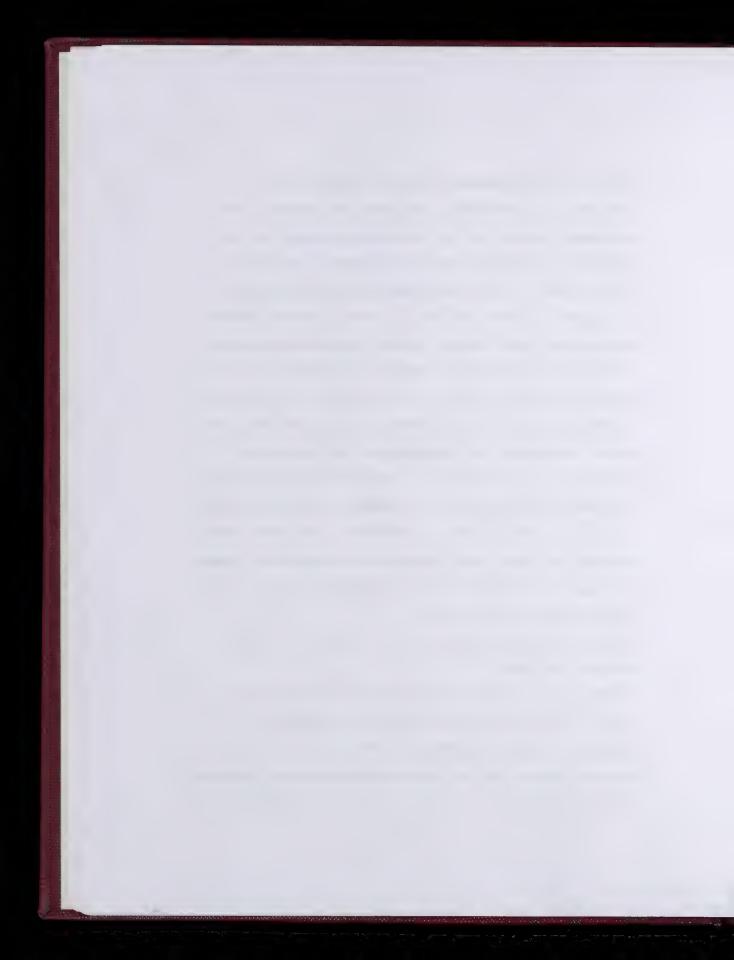
prima analisi, perché pian piano mi si formò un'idea della storia come una grande psicanalisi della società. Poi dopo ci fu il grande dibattito fra--non è [Rolf] Dahrendorf, mah, insomma non è importante--fu proprio sul problema se la storia può essere analisi oppure no. Ma io allora non lo sapevo, e comunque il problema era: tutto ciò su cui si è giurato come strumento di mutamento, nella mia disciplina, ma in generale. Quindi diciamo anche il marxismo; il marxismo, non Marx, va scosso dalle fondamenta, e questo in sintonia con alcuni dei film di [Jean-Luc] Godard che Umberto Eco commentava, dove non c'era più un senso, La Chinoise per esempio, oppure Deux ou trois choses que je sais d'elle io ricordo che erano molto importanti perché il problema era dare un forte scossone a tutto ciò che era sinistra consolidata, che era scolastica. Questo era proprio il pensiero. E come fare questa operazione culturale, che io vedevo come fondamentale del pensiero storiografico, usando le armi specifiche della storia. Cioè essendo filologicamente più perfetti che si poteva. Ecco, per esempio una delle cose che ricordo, i punti fondamentali erano: cosa fa l'arte contemporanea nei confronti del soggetto; come questo deforma l'atteggiamento del soggetto; e come rende impossibile una storicizzazione. Perché uno degli slogan



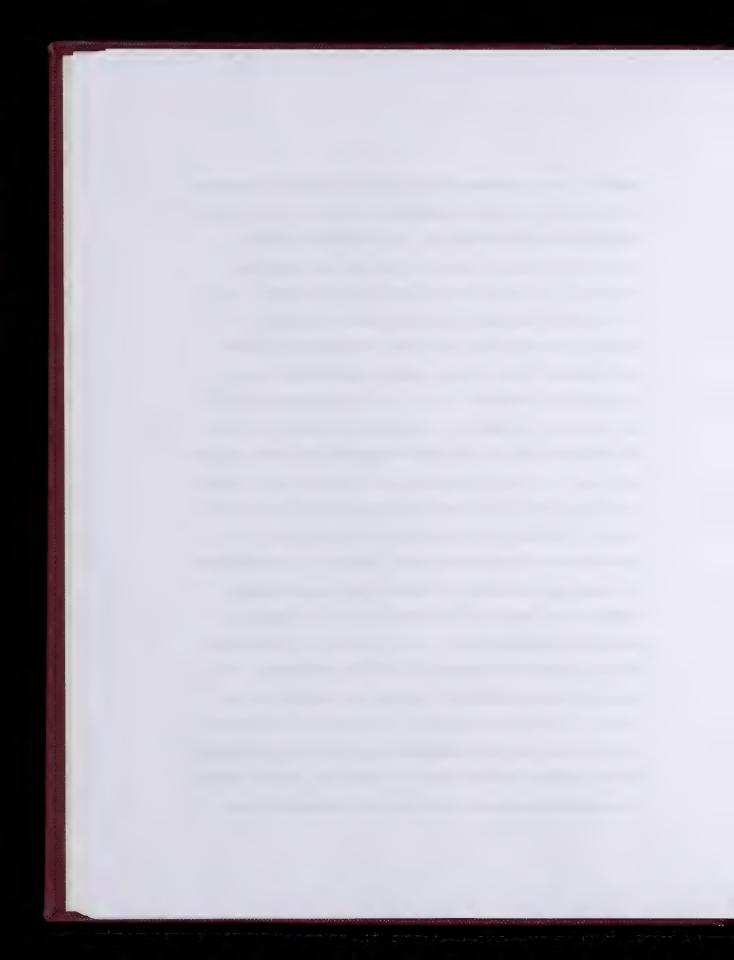
dell'arte contemporanea è proprio quello di far intervenire lo spettatore al centro del quadro. Nel frattempo Umberto Eco scriveva Opera aperta, in cui mostrava l'importanza dell'ascoltatore e della sua costruzione. Quindi continuamente il coinvolgimento nell'opera. Questo annulla la critica, perché implica un non-distacco dall'opera. Questo implica un problema storiografico importante, perché la storiografia più engagée appunto: [Bruno] Zevi; [Giulio Carlo] Argan tendeva a deformare, come Michelangelo, però Argan lo faceva in maniera più raffinata ma era lo stesso a deformare--non posso dire la verità storica perché noi sappiamo che non esiste, ma insomma--a deformare, se vogliamo allora diciamo, lo studente. Nel senso che lo studente di Zevi, ma di Argan--io ero stato uno studente di Argan, di Zevi avevo solo letto--era portato a non entrare mai in un archivio.

PASSERINI: Quindi portava a non rispettare i dati storici, le fonti.

TAFURI: Non ci sono i dati storici, non ci sono le fonti, non c'è distinzione fra fonti primarie e secondarie, proprio scompare la filologia. Argan, a noi giovani, diceva che lui era orgoglioso di non aver mai trovato un documento inedito. La cosa a me terrorizzava,



perché il mio problema era che nessuno m'aveva insegnato tutto quello, e dovevo impararmelo da solo, con l'aiuto fortuito di qualche--non so, del direttore allora dell'Archivio dello stato di Roma che era, come si chiamava? Uno molto bravo, che è diventato poi, va be' -e di qualche marchese che aveva archivi privati. E infatti i primi lavori seri che ho cominciato a fare, a parte questo libro, erano proprio ricerche di pura filologia su Borromini, ma in cui la cosa sostanziale è che trovavo i documenti, le lettere, cambiavo le date--Che però per me, che ero tutto sommato così ideologizzato anche sul lato antiideologico, era fondamentale, perché mi si aprì poi il problema di come unire di nuovo due mestieri diversi, che sono quello di colui che va a riconoscere calligrafie e dice: "Questa è la calligrafia di questo qui, questo è un falso" eccetera eccetera. Questo primo tentativo fu fatto proprio con Teorie e storia dell'architettura, in cui appunto io combattevo contro quello che chiamavo la critica operativa. Vale a dire quella che deforma la storia in funzione di un futuro di libertà se vogliamo, di giustizia, di quello che si vuole, ma che è esemplato sui problemi dell'oggi, quindi che non lascia libero il futuro di essere futuro. In questa espressione forse Lei può riconoscere una



matrice heideggeriana: "Lasciare aperto l'aperto."

Questa era la frase che avevo in testa di Heidegger,

lasciare aperto ciò che è già aperto. Quindi che

vorrebbe indirizzare, insegnare, fare pedagogia, con che?

Con la storia. Questa io la chiamavo critica operativa,

Zevi si arrabbiò come un bufalo e scrisse un editoriale

su Architettura-Cronaca e storia contro questo mio libro

che si chiamava "Miti"--cioè io che ero contro i miti--"e

rassegnazione storica." Perché lui vedeva nella mia

posizione colui che si rassegna e che non combatte.

Mentre invece per me quello era il vero modo di

combattere. Quindi, diciamo, combattevo un atteggiamento

del critico che sta troppo dentro l'opera, cioè che è

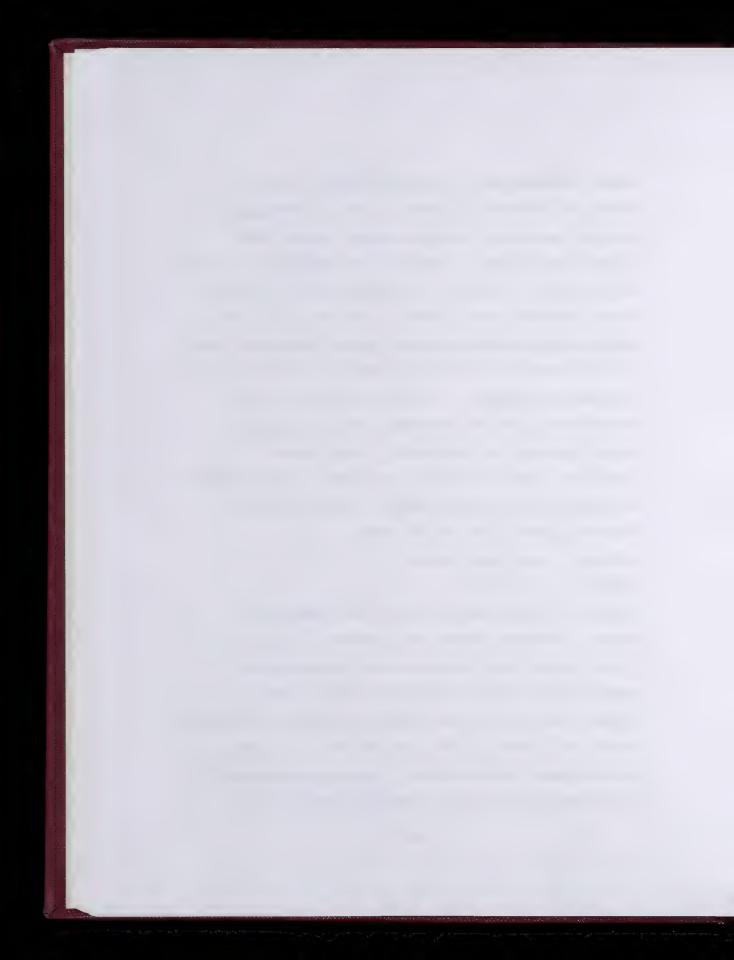
soggetto a quello che l'opera vuole.

PASSERINI: Lui diceva questo?

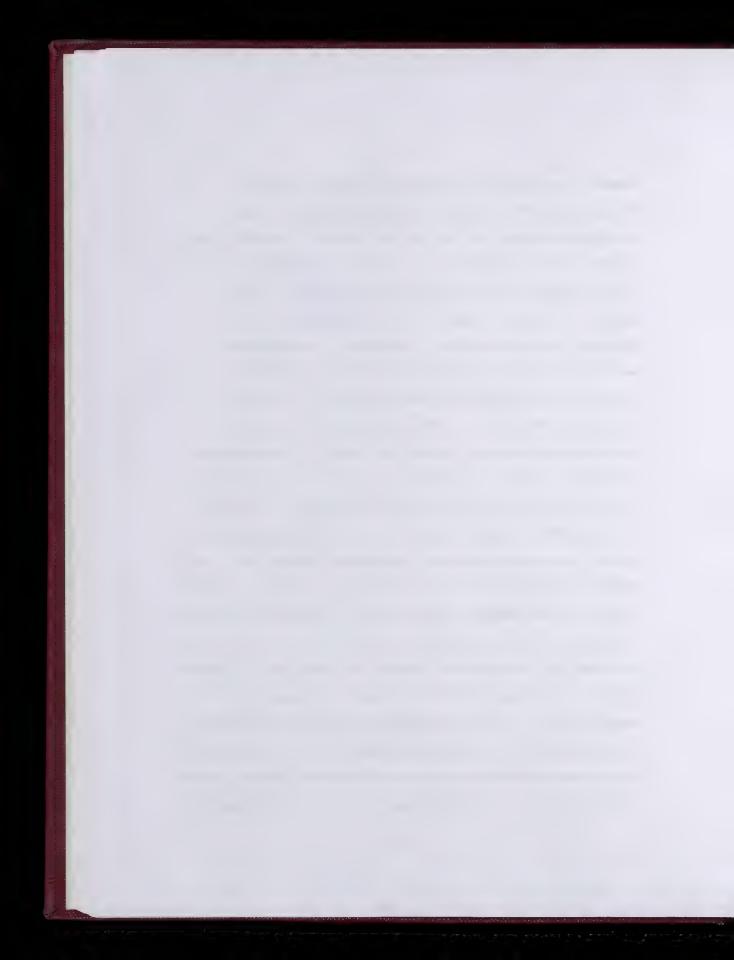
TAFURI: No, io dicevo.

PASSERINI: Non ho capito allora, Lei combatteva--?

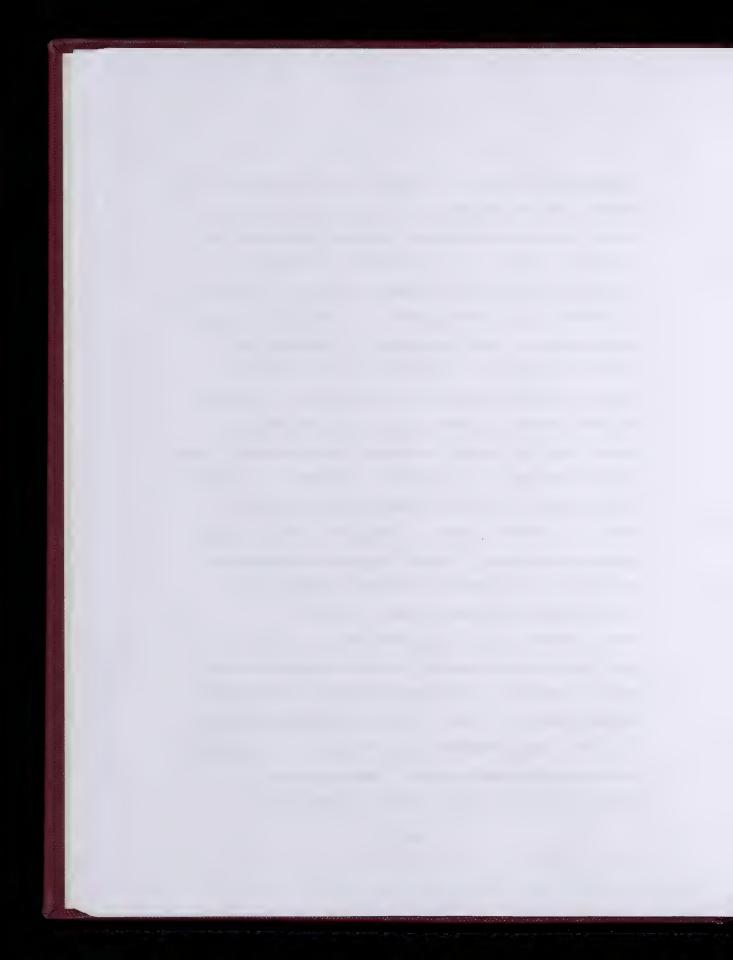
TAFURI: Combattevo coloro che, cercando di fare ciò che l'opera voleva, cioè di entrare nell'opera aperta, si facevano talmente coinvolgere da non avere nessun distacco storiografico nell'opera e in quello che l'opera significava. Vale a dire un'azione del lavoro umano, del pensiero umano, della società. Io già allora dicevo ai miei studenti che bisognava imparare--cosa che dico



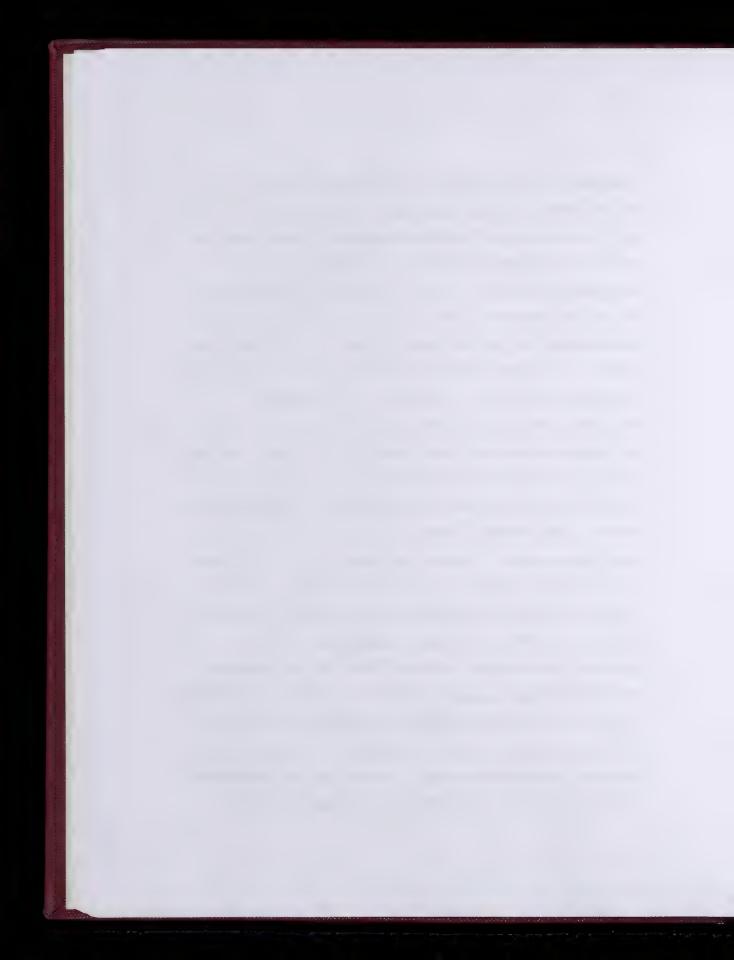
adesso in maniera più raffinata -- allora io dicevo: "Bisogna imparare ad amare e odiare la stessa cosa. Perché nel momento in cui voi vi trovate di fronte a una grande opera di Borromini, voi dovete ricordarvi che ciò che non sappiamo vale come ciò che sappiamo. Quanti operai sono morti cadendo dalle impalcature? Nei registri non c'è scritto." Borromini è un assassino, perché uccide una persona mentre gli sta mettendo male le tessere di un pavimento di San Giovanni in Laterano. E lo uccide a bastonate. Perché pensava, siccome era isterico e nevrotico, pensava che fosse un sabotaggio di qualche suo nemico. Il papa avoca a sé la causa e se la cava andando per qualche mese a San Martino al Cimino. Ma nello stesso tempo, diciamo, la bellezza quello che costa. Ed è quello che non sappiamo né sapremo mai. Eh, perché molto spesso non ce lo dicono. E va bene. Non mi ricordo perché adesso ho detto questo, ma era sicuramente un pensiero che avevo anche allora. Ecco, sì, che è il problema del distacco dall'opera: si deve amare e odiare nello stesso tempo. Dall'altra parte io vedevo che sempre di più, l'arte contemporanea, ma in particolare l'architettura, si era messa da sola in un vicolo cieco, da cui era difficile uscire e da cui non si poteva uscire con le grandi proposte ideologiche che in quel momento



cominciavano ad uscire. Perché il libro è uscito nel '68 ma era stato scritto negli anni precedenti, e c'era un pre-'68 architettonico molto, ma molto forte presso gli architetti operanti. Le frustrazioni sull'Italia d'allora portavano a prefigurazioni di grandi progetti a grandissima scala; anche questo fu un effetto del primo centro-sinistra, cioè la speranza. Il problema dei centri direzionali, la grande fiducia nel terziario avanzato, quindi progetti molto utopici per una società che sarà liberata. Queste cose mi facevano venire la pelle d'oca, però vedevo che era la consequenza dell'aver legato strettamente un linguaggio, una serie di linguaggi architettonici, che erano la modernità, a problemi sociali in maniera puramente ideologica, cioè in maniera puramente arbitraria. Questo faceva parte molto della mia ricerca. Per esempio, pian piano scoprire con terrore che Le Corbusier, appunto, riletto filologicamente, sì, è un grandissimo, ma aveva fatto parte dell'Action française, era stato vicino a tutti i gruppi di destra, e nello stesso tempo fa il monumento a Vaillant Couturier. No? E quindi c'è qualcosa che non funziona. Questo momento di grande apertura, di grande-investiva naturalmente anche il campo politico, fortemente: cioè rimettere tutto in discussione.



Rimettere tutto in discussione però significava: nostra parte è la pars destruens. Cioè il compito dell'intellettuale è la pars destruens. Tenga presente che era fortissima l'influenza di Walter Benjamin, specialmente dal '66, e che noi leggevamo anche quello che non era tradotto, come per esempio "Il Tipo del distruttore," in cui lui dice: colui che distrugge vede davanti a sé sempre nuove possibilità. Cioè colui che fa radura nella foresta. E Benjamin, naturalmente la componente ebraica era importante, ma significava anche una forte comprensione della modernità, ma tesa, tragica. Non la modernità come soluzione. Tesa e tragica fino al punto di quel passo, che poi è stato molto importante per persone come [Massimo] Cacciari e per me, proprio nelle "Tesi sulla storia," quando lui dice: c'è il nano gobbo della teologia. Ecco, su questo riflettevamo. Su tutte queste cose, mentre [Alberto] Asor Rosa aveva pubblicato già il suo libro, anche quello destruens, contro la politica culturale del Partito Comunista praticamente, che era Scrittori e popolo, che era, ripeto, anche quello per noi di grandissima importanza, anche se ci sembrava che colpisse delle cose già superate, nel senso che appunto, la neoavanguardia, il Gruppo del 63 proponevano delle nuove ideologizzazioni dei mass media, della



tecnologia, dell'informatica, che annullavano in qualche modo diciamo tutto il problema neorealista che a lui ancora assillava. Però insomma, comunque era anche quello nella nostra atmosfera.

Quando è arrivato il '68, io fui chiamato finalmente qui dalla facoltà di architettura di Venezia da Giuseppe Samonà, che--

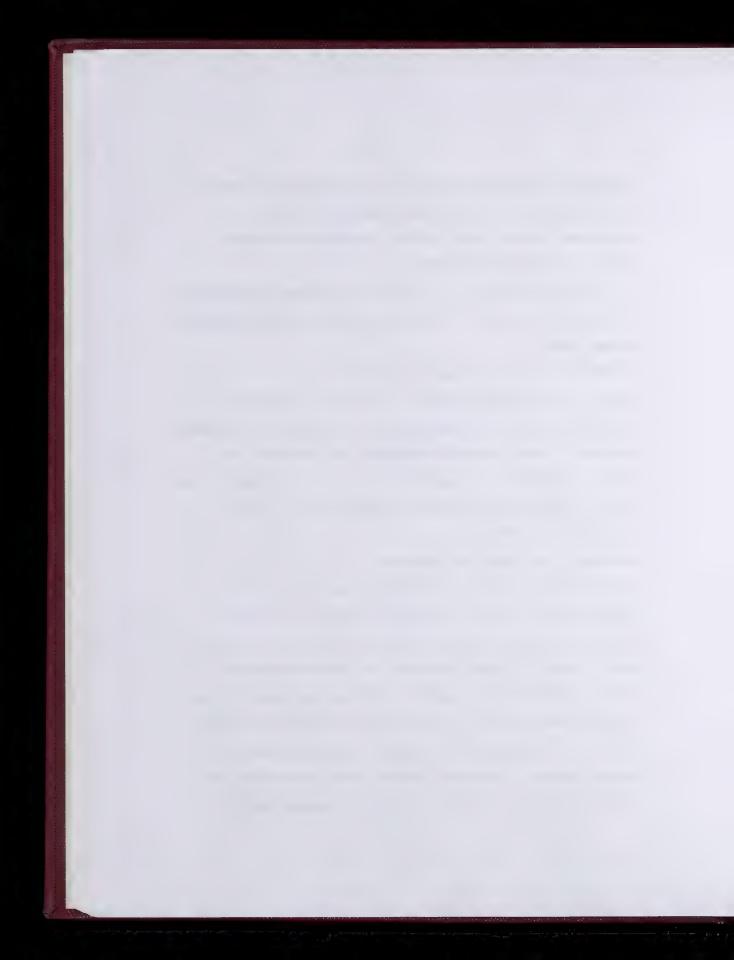
PASSERINI: Lei era sempre a Palermo?

TAFURI: Sì, sempre a Palermo. E quando è scoppiato il '68, questo nostro gruppettino, qui a Venezia con Massimo Cacciari, c'era [Marco] De Michelis, De Michelis il terzo, lo storico, non quelli più noti, e io dicemmo: "Ma questi di che stanno parlando? Questi sono i nostri inizi di dieci anni fa."

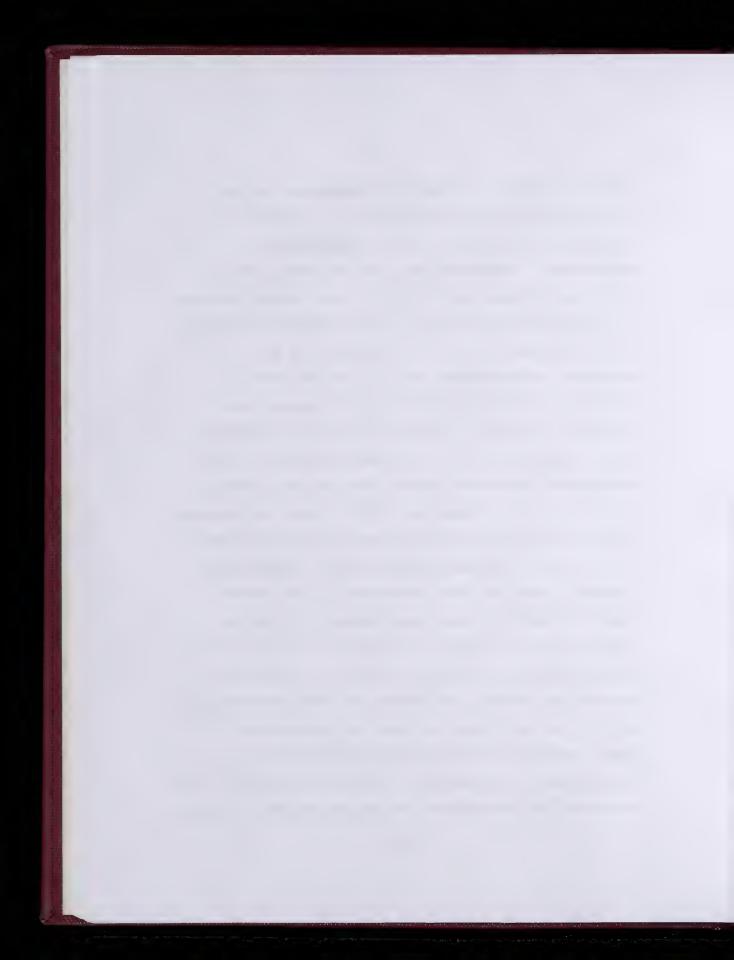
PASSERINI: Ah, così lo vedevate?

TAFURI: E be', certo. "E inoltre sparlano.

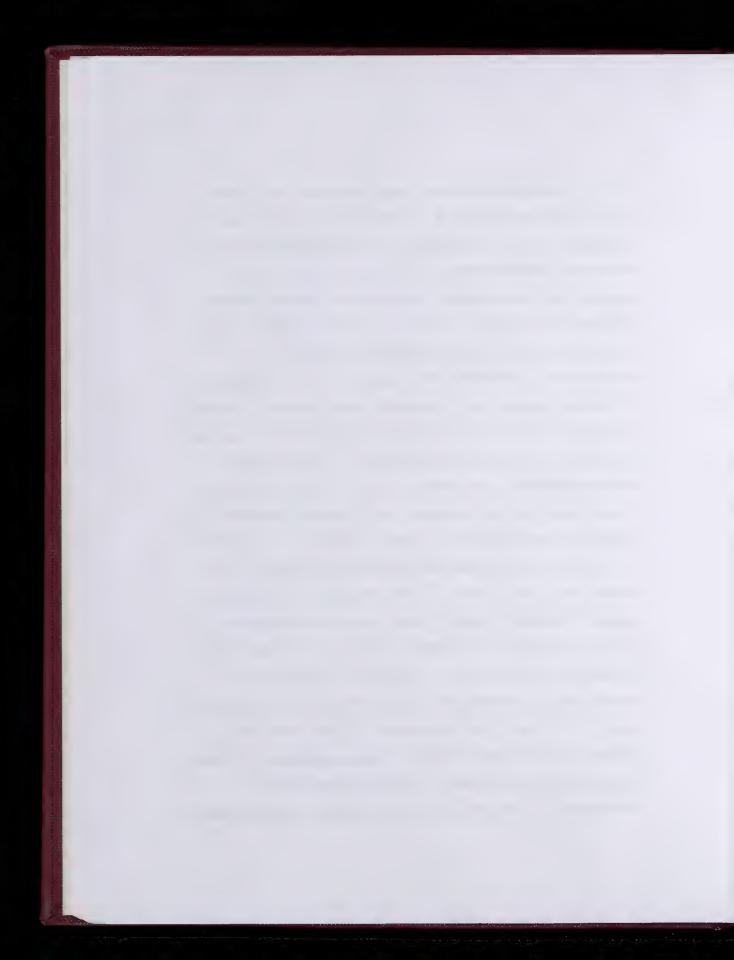
Mao-Tse-tung, ma che è 'sta roba? Cuba!" E allora noi abbiamo pensato moltissimo. Non so se dovrei dire queste cose. Cioè, il nostro discorso era di una freddezza; cioè ci imponevamo una grande freddezza per sapere dove potevamo essere utili. Era di nuovo un gruppo, dal mio punto di vista soggettivo, era di nuovo un gruppo. Io tendevo sempre a formare i gruppi, o a stare dentro un gruppo, e poi di ritrovarmi da solo. Succede anche--



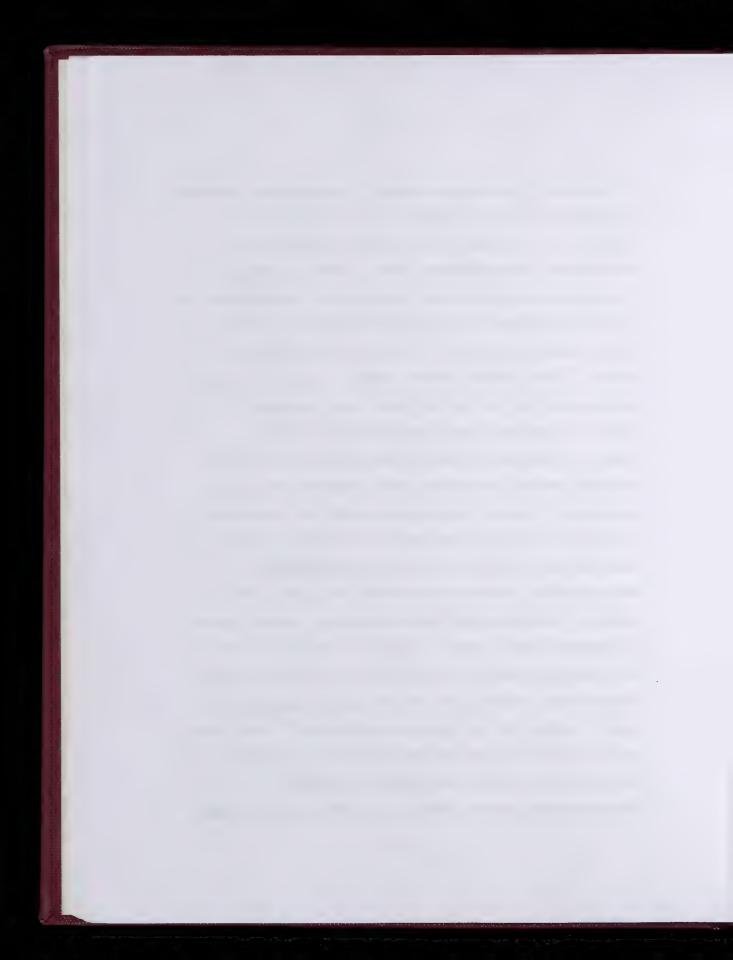
Più tardi, adesso. Insomma il problema era: se noi portiamo la critica dell'ideologia fino in fondo, la Democrazia Cristiana e il Partito Comunista sono equivalenti. L'importante è: dove un gruppo, che ha delle cose da proporre per l'oggi e come grande revisione di tutto quello che è accaduto, specialmente dalla parte della classe operaia o di chi l'ha mossa, è più efficiente, più efficace. Per cui per una notte prendemmo persino in considerazione l'ingresso nella Democrazia Cristiana. Che era il massimo del marxismo per noi questo, no? Cioè la freddezza assoluta. E poi decidemmo di entrare in un posto che mai, mai avremmo-che era il Partito Comunista. Perché c'era che, andavamo contro corrente; che forse potevamo avere un'influenza; che il Partito Comunista non sapeva come rispondere al '68 e noi invece le armi intellettuali ce le avevamo proprio da bambini, perché non sapevamo che tipo di organizzazione c'era dall'altra parte. E allora cercammo immediatamente una forma di autonomia, e formammo, con il consenso del partito, che allora era molto flessibile in periferia su certe cose, una cellula universitaria. Questo comportava riportare nel nostro specifico i problemi della trasformazione. Perché noi dicevamo: "Noi cominciamo dall'università, ma non per partire." Proprio



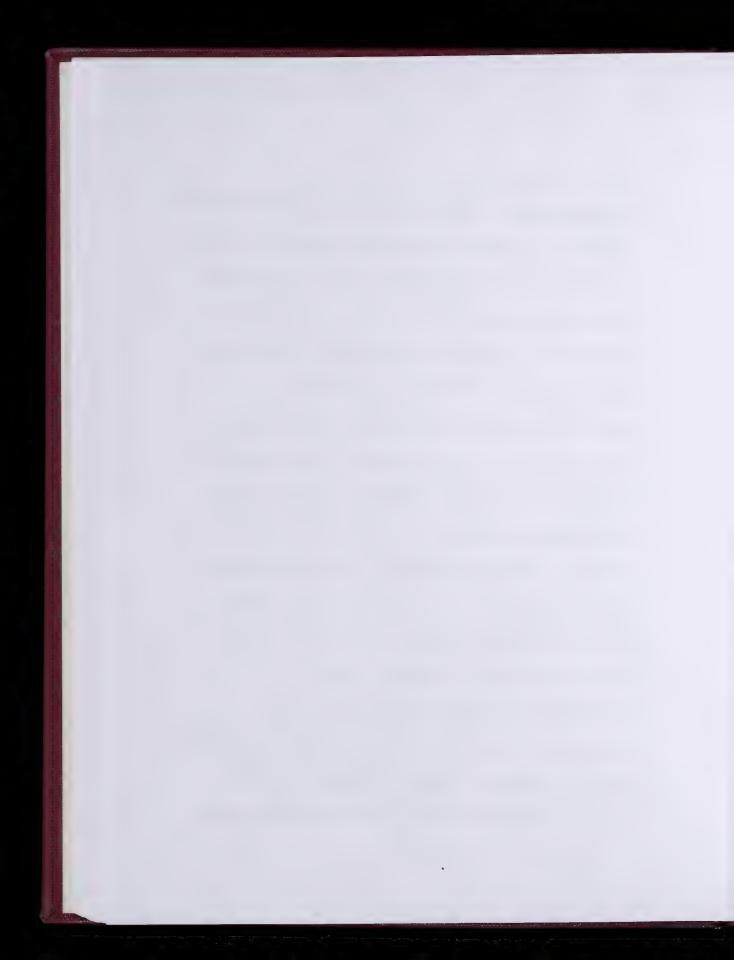
fare il percorso contrario degli studenti. Gli studenti partono dall'università e arrivano a Cuba; noi, Cuba-- Ci interessa già da tanto tempo, e invece sappiamo che se riusciamo a trasformare l'università, e poi la più avanzata nel settore dell'architettura, che è questa: possiamo fare molto. Su cosa ci possiamo basare? Sul fatto che io ero l'unico professore ordinario. giovanissimo, trentadue anni, giovanissimo, trentadue o trentatre, adesso non mi ricordo, sono nato nel novembre '35, va be', non ha importanza. E quindi potevo dirigere un istituto di storia se lo creavo. E allora il mio impegno personale era quello di creare un istituto di storia fatto di veri storici. Qui bisogna spiegarsi, perché lei non sa cos'è la storia dell'arte e la storia dell'architettura forse come ambiente accademico. La storia dell'arte, forse più diciamo quella delle grandi scuole: [Roberto] Longhi, [Carlo Ludovico] Ragghianti,e poi Argan eccetera, è forse più chiara; sono scuole di conoscitori molto spesso, o scuole di ideologi come Argan, che si contrappongono-gli storici d'architettura, fino al '67-'68--è per questo che il mio libro era polemico, fortemente polemico, Teorie e storia, e andava totalmente controcorrente, erano architetti che mischiavano l'attività, e quindi anche il coinvolgimento,



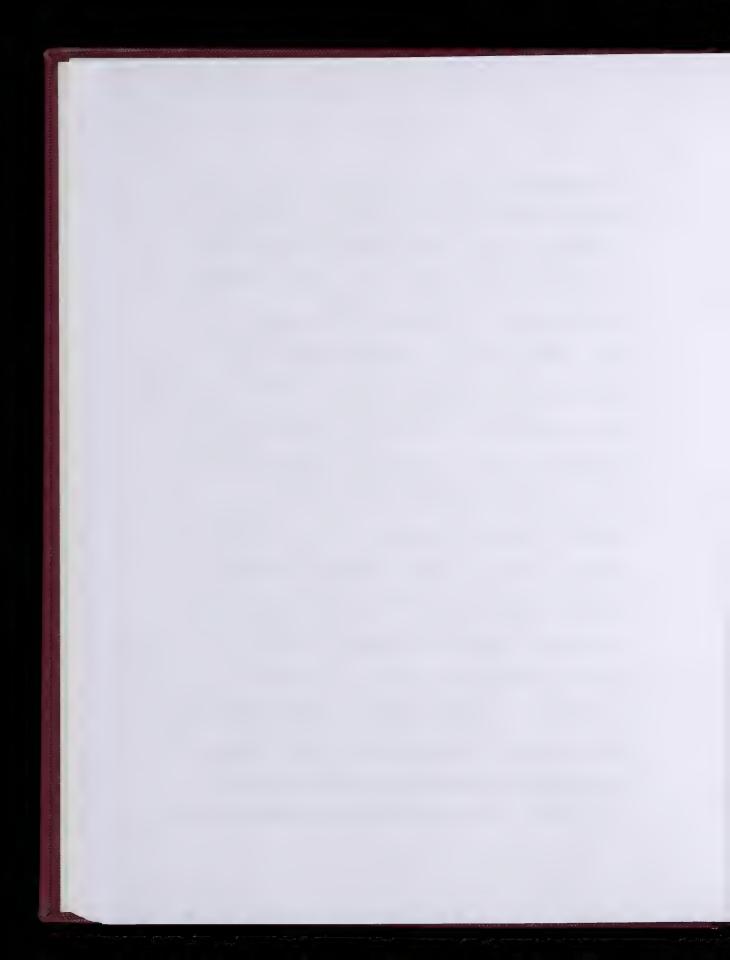
in operazioni che potevano essere o di restauro o proprio di architettura vera e propria, con la storia di una disciplina vista come calce, mattoni, cemento armato, senza uomini, senza società, senza-senza la storia vera. Di questa deformazione Zevi, e Argan dall'altra parte che non era architetto e non faceva professione, ma era profondamente coinvolto in cose simili diciamo, nel campo--in altri campi. Erano proprio il parallelo della deformazione mentale di Zevi che cerca, tramite la storia, di indicare quale deve essere il futuro. E questi lo facevano diciamo da destra, nel senso che lo facevano secondo quello che aveva insegnato [Gustavo] Giovannoni ai tempi--Giovannoni è morto nel '47--vale a dire puzzava molto di fascismo. Ma, oltre a questo, anche chi cercava di farlo, era la disinvoltura storiografica, cioè era una disciplina chiusa. Che nessuno, nessun collega, proprio nessuno, allora sapeva chi fossero [Marc] Bloch, e Lucien Febvre e la scuola delle Annales, che non usciva fuori, per cui per loro il sacco di Roma significava: allora nasce il manierismo. Dice: "Perché? No, le coscienze sconvolte!" Però loro non-- Ecco, e principalmente significava una grande disinvoltura di fronte alle opere, di fronte. Ma principalmente proprio mancanza di storia. Le letture



che io avevo dovuto fare proprio per fare Teorie e storia dell'architettura, comprendevano i grandi maestri della storiografia, diciamo appunto principalmente per me Bloch e Lucien Febvre: quelli sono stati proprio--Febvre uno shock; Bloch anche, ma insomma Febvre uno shock. E la storia delle mentalità, la storia, l'invenzione, la costruzione di un problema storiografico. E poi Delio Cantimori. Ecco, questi sono stati diciamo, inizialmente, da lì poi si è esteso il mio interesse, proprio per quello che qualcuno chiamerebbe "problema di metodo, " che per me non è un problema di metodo perché le tre personalità sono molto diverse. [Fernand] Braudel non mi ha mai affascinato, mai, l'ho sempre considerato, chissà perché, uno storico quasi di second'ordine, non lo so perché. Ho letto recentemente che Cantimori pensava come me però, perché ho letto adesso il libro degli Scritti giovanili di Cantimori con l'appendice, quello che ha curato la Luisa Mangoni, in cui dà una scheda contro la traduzione del Civiltà e imperi nel Mediterraneo nell'età di Filippo II. Con delle cattiverie però anche contro Febvre, spaventose, che non ho immaginato. Perché per me erano invece abbastanza omogenei. E allora io mi misi in mente che la professione dello storico dell'architettura poteva essere



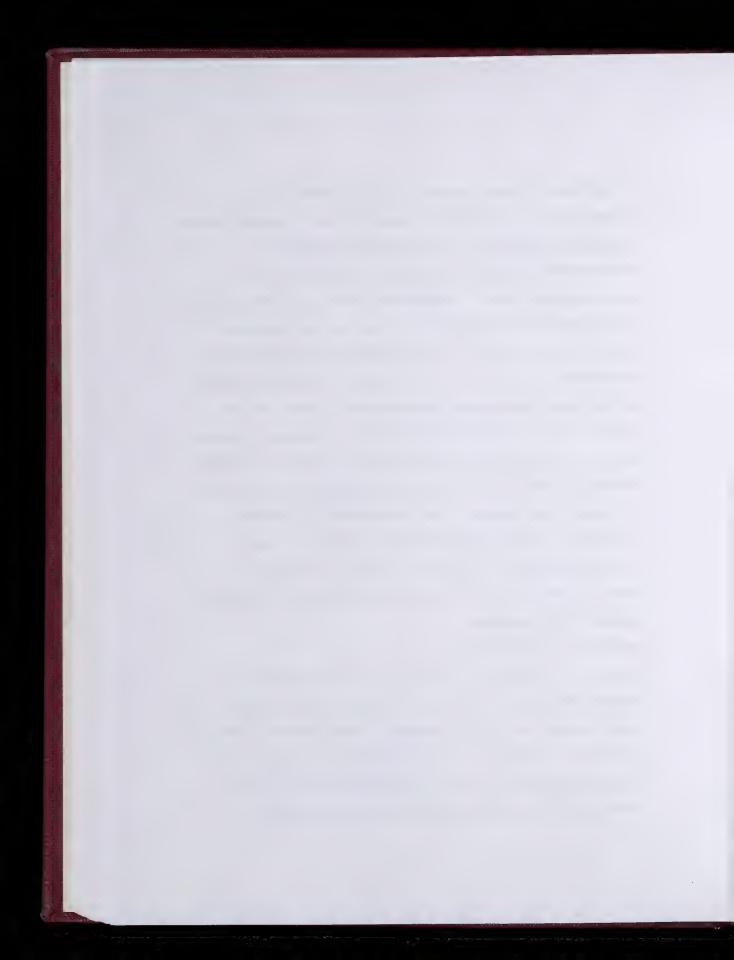
una professione totalmente autonoma dall'architettura, in quanto suo obiettivo era di partire da una disciplina per abbracciare la storia. Come tutte le altre discipline storiografiche. Si parte dalla storia delle religioni e poi--insomma. Cioè di mettere la storia dell'architettura al livello delle altre storie. Per questo bisognava formare una squadra di storici che partissero da una conoscenza profonda dell'oggetto, quindi diciamo delle sue caratteristiche, anche di come si fa; ma che invece di fermarsi lì inventassero problemi storiografici intorno. E allora mi rivolsi proprio ai giovani, ai giovani che erano un po' a metà fra contestazione e pensiero, e dissi: "Va be', venite." E cominciai a scaricare, pian piano, no! "C'è il potere accademico, "dissi: "benissimo, io sono il più forte. sono ordinario, non c'è nessuno, comincio a eliminare vecchietti eccetera eccetera." E immetto prematuramente delle persone, perché io sono prematuro, e quindi: "Facciamo, vediamo come ci parliamo." Per me son coetanei quasi. E abbiamo cominciato a formare questo piccolo gruppo che mi aiutava anche a far lezioni, seminari eccetera, in cui pensavamo su questi soggetti, che erano appunto Francesco Dal Co, Nini [Marco] De Michelis--loro erano i principali; poi io chiamai da Roma



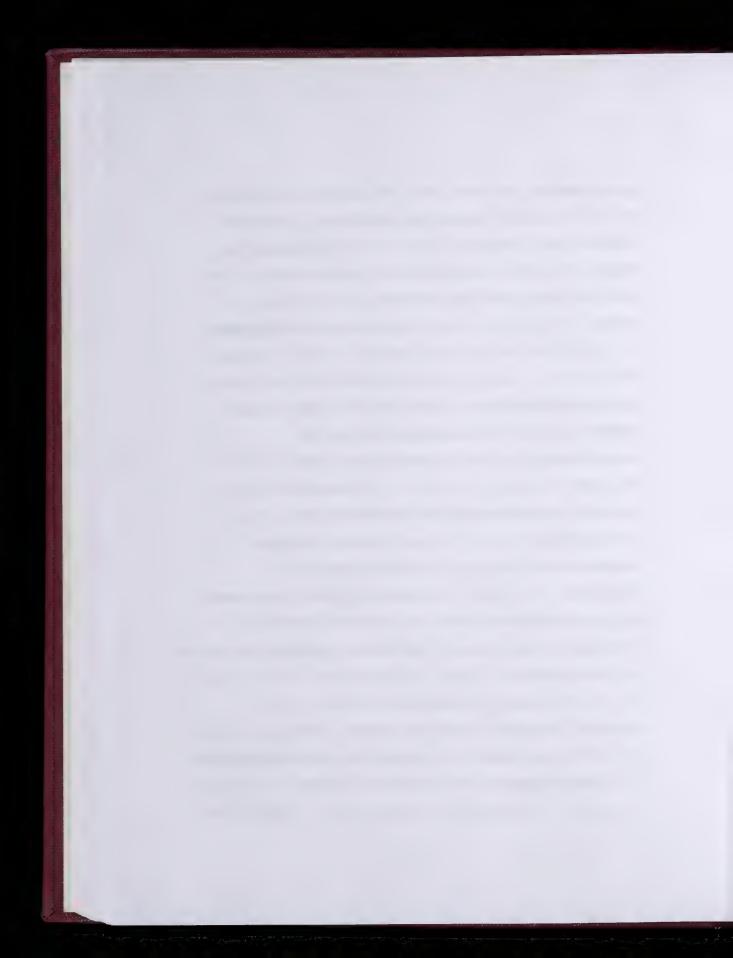
Mario Manieri-Elia e Giorgio Ciucci, perché dovevo formare anche con gente più esperta, no? E cominciammo a costruirci proprio dei problemi che investivano pesantemente il presente facendo veramente storia, facendo storia vera. Presente era che il nostro compito, dall'interno del Partito Comunista, era di demolire-queste erano le nostre follie--demolire addirittura le fondamenta. E allora, per far questo, noi individuammo un tema che comprendeva effettivamente tutto, ed era questo: era un tema che anche storiograficamente nessuno aveva mai affrontato, nessuno s'era accorto che esisteva. Intorno al 1930 molti architetti impegnati nella Germania di Weimar abbandonano l'SPD, abbandonano il Partito Socialista. Principalmente Martin Wagner, il quale scrive tre articoli, intitolati tutti e tre Mein Austritt, SPD, ma non per ragioni ideologiche, bensì per ragioni di efficienza.

PASSERINI: Efficienza?

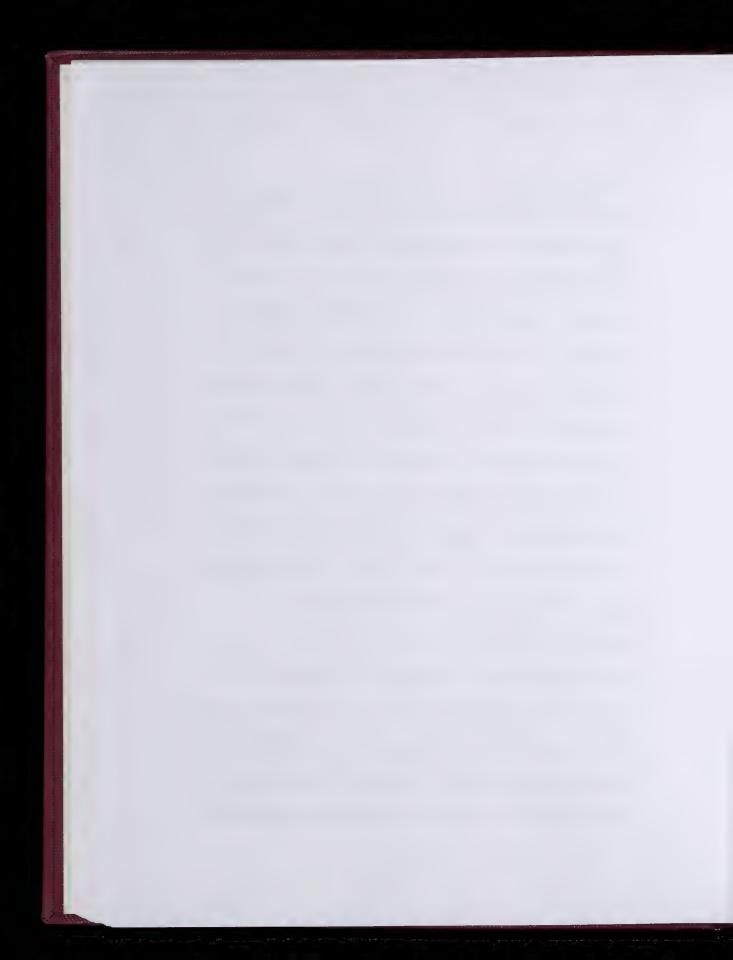
TAFURI: Efficienza. Loro erano stati architetti che avevano scelto la strada dell'amministrare la città, quindi erano quelli che Benjamin, erano proprio, come si può dire? "L'autore come produttore" di Benjamin. Il quale ha coscienza che per prima cosa non ci importa quello che lui pensa dei rapporti di produzione. Per



quello Brecht, già anni prima, mi sembrava archeologia, ma che crea nuovi rapporti di produzione. Questo è distinto dallo storico, però a noi interessavano le figure che avevano partecipato in prima persona al New Deal, ai primi piani quinquennali, alla Germania di Weimar, con posizioni non di colui che è il foremaker, no? Colui che fa dei begli oggetti, ma la-- Allineati poi non tanto, certo alcuni come Ernst May, non tanto della socialdemocrazia, quanto se vogliamo di questi, il sindaco Landmann di Francoforte non era un socialdemocratico, era un democratico, come si chiamava? Mah, non mi ricordo il partito. Ma comunque diciamo erano di centro-sinistra per esprimerci così, e che creavano delle cariche in cui l'autore diventava veramente responsabile di un nuovo rapporto di produzione. Fra questi personaggi, i quali, nel momento del governo Bruning, hanno una delusione terribile, si forma proprio un gruppo di architetti tedeschi che non sa più dove sbattere la testa, e pensano che la soluzione sia il primo piano quinquennale sovietico. Loro prendono, partono, e vanno in Russia. E vengono occupati nel settore più penalizzato dal primo piano quinquennale che è proprio quello dell'edilizia. Quindi la loro sorte è tragica. Ma è tragica in questo senso: che loro, da



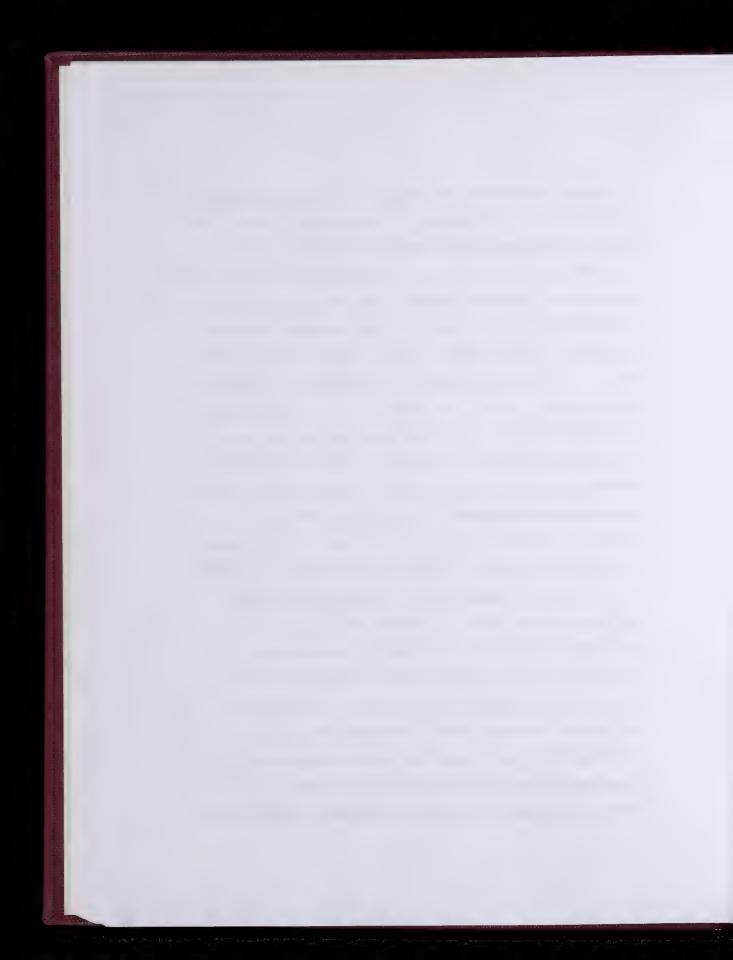
bravi democratici, si erano spaventati di fronte al problema "chi decide in democrazia." Avevano scoperto che la democrazia è continuamente compromessa, e come [Louis] Aragon, come letterato o come tanta altra cultura, sceglie di recuperare il centro. Cioè non possono, non sanno vivere in quello che Benjamin a noi insegnava: nella grande metropoli bisogna imparare a perdersi. Per noi la grande metropoli era la modernità. La nostra critica dell'ideologia era immediatamente diventata la critica alla modernità, ma non per un sogno di tornare a qualcosa che è prima del moderno, ma perché il problema dello storico, noi pensavamo, era proprio quello, parallelo a quello dello psicanalista, che non tocca minimamente la psiche, ma che con il ricordo, e ricordando sempre più a fondo diciamo così, forse riesce a aprire possibilità. A aprire possibilità. Naturalmente questa era, ed è, una posizione molto difficile, perché quando si critica qualcosa, si pensa sempre che uno vuole il contrario, no? Mentre per noi no, per noi la critica è critica, basta, finito lì. Poi il mondo sa cosa farne. Se l'abbiamo fatta bene, serve, se no non serve. Noi individuammo questo tema perché era importantissimo, in quanto ci poneva di fronte anche alla comprensione di cosa fosse il primo piano quinquennale da



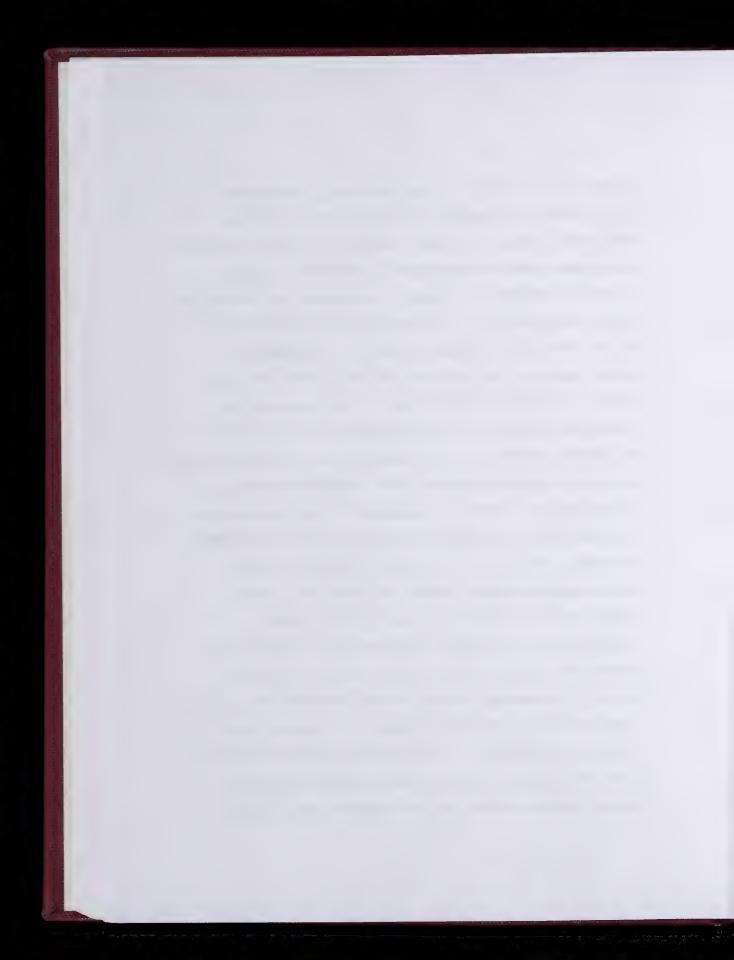
due punti di vista: da quello economico generale e da quello specifico disciplinare. In questo le indagini di Rita Di Leo, che le costò l'espulsione dal Partito Comunista, le indagini di Rita Di Leo furono fondamentali, perché lei era in grado--aveva scritto su Contropiano e poi aveva scritto un libro, proprio di conoscere fino in fondo, con documentazione originale--di capire quali erano i meccanismi del primo piano quinquennale, e che cosa significava, dal punto di vista proprio nostro, di storici dell'architettura, la creazione delle grandi città fra la Siberia, l'UKK, il sistema integrato, che sembrava una cosa straordinaria, perché era un sistema che attraversava la Siberia formando quello che in un sistema capitalistico sembrava impossibile negli anni '28-'30, vale a dire l'integrazione di due grandi centri, uno di scavo minerario e l'altro di produzione dell'acciaio. Questo serviva per rivoltare le armi della critica dell'ideologia verso la propria stessa matrice. Ricordo che allora noi facemmo un convegno, che venne tenuto nel '70 qui a Venezia, che si chiamava "Socialismo Città Architettura, " gli atti furono pubblicati nel '71. Venne anche Asor Rosa a parlare dell'ambiguità di Majakovskij. Prendevamo l'insieme, cioè la parte ideologica, quindi



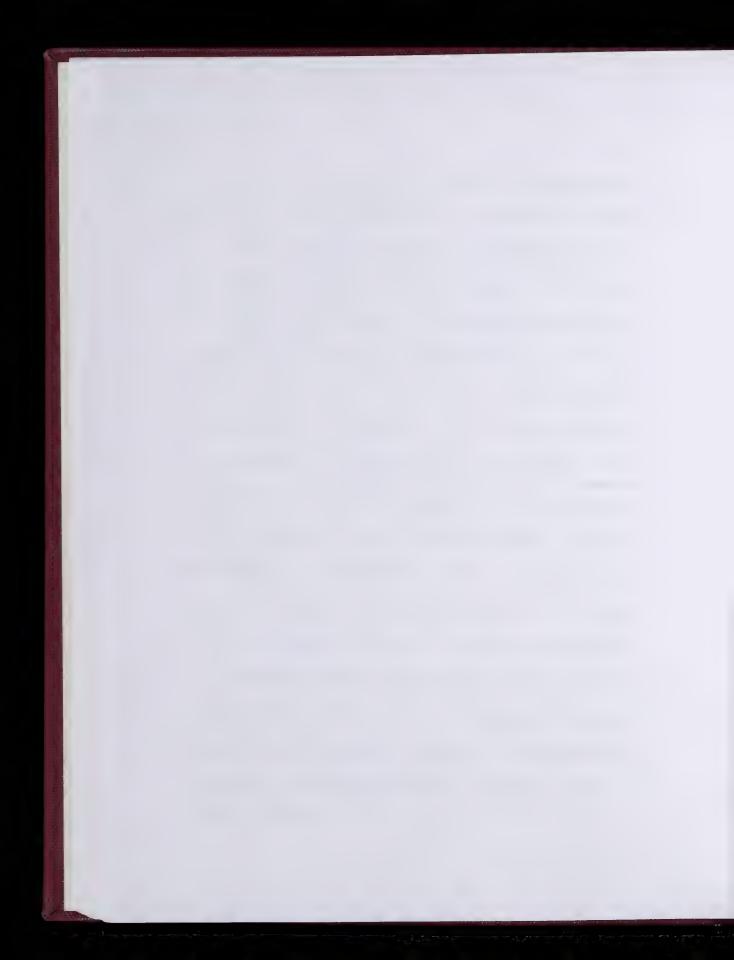
il legame avanguardie artistiche, letterarie, pittoriche principalmente, socialismo, e rivoluzione. E dall'altra parte il problema proprio produttivo, quello che riguardava gli architetti. E pensando noi arrivammo alla conclusione, che non ricordo se nel libro c'era scritto perché eravamo un po' snob e quindi volevamo essere un po' capiti, una atmosfera un po' ermetica, era questa: Stalin è il socialismo non ce n'è un altro. Quindi noi siamo contro. Dice: "Eh, dentro il Partito Comunista?" "Sì, sono aperti. Finché loro sono aperti, noi ci--" E la nostra posizione fu stupenda, perché loro ignoravano praticamente tutto, fino a quando Cacciari volle portare Heidegger sulle pagine di Rinascita. L'articolo fu bloccato per circa due anni, e poi uscì: fu il famoso articolo, "Heidegger filosofo della tecnica." Ma questo è un po' per far capire cosa noi cercavamo di fare. Dall'altra parte c'era il problema dell'università, e dell'impossibilità di continuare nel marasma che-- E quindi di inventare delle forme di aggregazione che prefiguravano i dipartimenti di cui si favoleggiava. mio sforzo fu questo, che mi sembrava una cosa intelligentissima, lo scrivevo anche sui giornali, su Paese sera arte: quello di cercare di fare, qui a Venezia, un esperimento pilota formando un dipartimento



di storia con tutte le storie presenti. Vale a dire riunificando Ca' Foscari, in maniera che lo storico dell'arte, invece di trovarsi sempre di fronte a un altro che guarda quadri architettura e disegnini, si trova a diretto e immediato confronto e scontro con chi studia la storia della società, la storia delle donne nel Veneto, qui ci sono delle cattedre strane, o-- Insomma, con Marino Berengo, con Innocenzo Cervelli, cioè con i miei amici. Con Gaetano Cozzi, con-- A noi sembrava una grande idea quella di dire: "Benissimo, c'è la storia dell'arte, la storia delle religioni, se vogliamo persino la storia della letteratura turca, perché solamente in questo modo noi creiamo un qualcosa in cui le discipline sono costrette a ripensare se stesse nello stesso ambito, cioè sempre storia." Perché noi vedevamo che--molto spesso succede ancora, questo qui credo che succede continuamente, no?--ci sono quelli che diciamo i tradizionalisti chiamano "sconfinamenti di campo," che invece sono proprio la sostanza. Non so, la Luisa Mangoni, che come lei studia storia contemporanea, sta dando delle tesi sui grandi concorsi di architettura durante l'età fascista, e logicamente a lei interessa la parte istituzionale, però chiede continuamente -- Noi abbiamo appunto Ciucci che si occupa di quello come



storia dell'architettura, il quale a sua volta va a cercare i documenti di Bottai e degli altri, e quindi si incrociano logicamente. Allora, quello che a noi interessava era proprio l'istituzionalizzazione di questo. E lì abbiamo lavorato moltissimo, abbiamo trovato delle resistenze, di vischiosità puramente accademica, violentissime da parte dei nostri più cari amici, e allora io soggettivamente ho detto: "Va be', me lo faccio da solo." Cioè, non lo possiamo fare istituzionalmente. Qui siamo diciamo negli anni '73-'75. Non si riesce a fare istituzionalmente, ma neanche in prospettiva, perché Cozzi ti diceva sempre: "Ma certo, possiamo sempre fare insieme dei seminari sulla storia di Venezia." Cervelli ti diceva: "Certo, io faccio il corso su Machiavelli." Figurati Macchiavelli; era un seminario sull'architettura militare. Sì, non era quello che volevo io. E allora a un certo punto ho detto: "Va be', significa che mi attrezzo, e cerco di inventarmi una storia che nessuno possa dire che razza di storia sia." Cioè, diciamo il lavoro finale, il lavoro grosso, che c'ho messo tantissimo tempo per fare, è stato <u>Venezia</u> e il Rinascimento. Io chiedevo a Einaudi: "Non mettetelo nei Saggi, mettetemelo nella collana storica, in maniera che nessuno pensi che sia un libro di storia dell'arte."



Ma lo è anche, perché c'è la storia; infatti il sottotitolo è Religione scienza architettura. Certo che io ho il centro dell'ambiente costruito, ma Venezia in particolare, nulla, non c'è una pietra che non abbia un significato istituzionale. E quindi nessuno potrebbe capire niente se non si sa fino in fondo non solo chi è il committente, ma a quale fazione appartiene, perché fa, chiede un certo tipo di espressione di se stesso in un modo oppure in un altro. Allora, in un certo senso, un certo tipo di storia che ormai faccio, è in qualche modo un ripiegamento su me stesso di quello che speravo potesse essere un'istituzione, e che potesse essere fatto da un'istituzione. Questo però è durato molto a lungo, perché c'ho lavorato tantissimo.

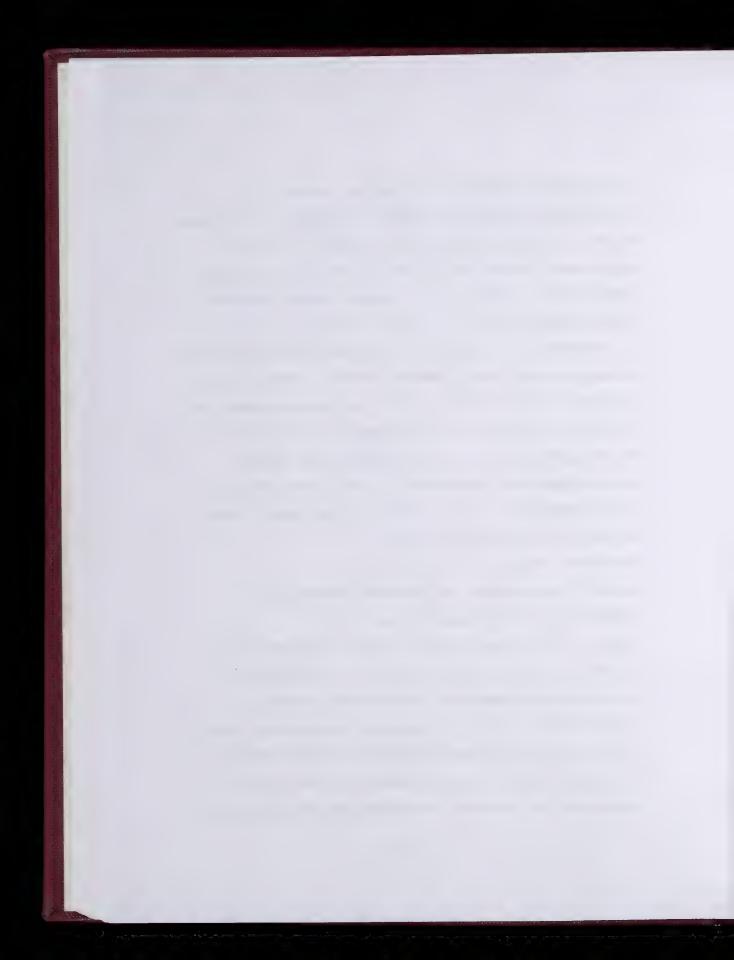
PASSERINI: Forse-- Un attimo--

TAFURI: Anche avanti, se dev'esser cronologico.

PASSERINI: Se deve esserlo o no, sì--

TAFURI: Sì, ci sono avanti e indietro insomma, no? Qui ci sono tanti filoni che puntano verso qualche cosa.

Volevo solamente spiegare perchè doveva essere istituzionale. Perché il pensiero che sempre mi--che riguarda proprio il mestiere dello storico--Freud a un certo punto scrive una cosa importante, adesso non mi ricordo se lui le chiama ideologie, ma forse le grandi



idee portanti dell'umanità lui le chiama--

PASSERINI: Dove, in che cosa?

TAFURI: Nel <u>Disagio della civiltà</u>: "allucinazioni collettive," una cosa di questo genere, per cui il compito dell'analisi, quello che non ha capito [Jürgen] Habermas. Ecco, era la discussione fra Habermas—Proprio non ha capito che non si può, tramite l'analisi storiografica, curare la società.

PASSERINI: Ah, capito, era questa discussione a cui Lei si riferiva.

TAFURI: Sì, noi la facevamo prima però questa discussione, e mi ricordo che pensavo: nell'analisi nessuno ti cura, bensì ti lascia libero di essere te stesso. Cioè di passare da un'allucinazione ad un'altra. Però è una allucinazione che, invece di impedirti l'azione, te la permette. Infatti ai miei studenti, quando cerco di spiegare qual è il mestiere dello storico rispetto all'analisi, gli faccio l'esempio di coloro che hanno la fobia del cane. Allora gli dico: "A cosa serve la storia? La storia prima di tutto serve perché si possa far scomparire il verbo 'servire.'" Perché la storia a quel punto, come--dice, Lei m'aveva citato--come diceva qualche anno fa polemicamente Paul Veyne, non serve a niente, in quanto non è servitrice. Solo uno che



ha mentalità servile pensa che la storia debba servire. La storia domina anzi il tempo, salta, serve ad avere questa leggerezza. E, quando uno ha una paura terribile del cane, l'analisi cosa gli permette? Di continuare ad aver paura dei cani, ma di accarezzarli. Cioè di sapere la ragione per cui tu hai paura dei cani. E questo non ti impedisce più di entrare nella stanza del tuo amico con un cane, e quindi di avere un rapporto affettivo che prima ti era impedito perché questo aveva un cane.



CASSETTA NUMERO: II, LATO DUE 10 FEBBRAIO, 1992

TAFURI: Capivo che insomma erano delle vittorie di movimenti di tipo sano e libertario. Noi pensavamo che appunto, in questa fluidità e incertezza anche le forze governative ci avrebbero dato il permesso, ma abbiamo scontrato contro-- Ci siamo scontrati. Perché forse la disciplina storia dell'architettura nel '68-- Infatti Lei m'ha chiesto: "A che è servito il '68?" Noi eravamo contro, però la libertà l'amavamo. Io ricordo che a un certo punto, mi sono detto: il '68, questi ragazzi--la parte buona, mi deve servire per rimettere in discussione il mio mestiere. Rimetterlo in discussione non significa mischiare arbitrariamente un pezzo di storia politica e un pezzo di storia. Ma di creare qualche cosa che è già stato creato, perché quando io leggo il libro su Rabelais di Lucien Febvre, mi trovo già di fronte ad un abbozzo di una storia, ma anche un libro di Aby Warburg: proprio la scienza senza oggetto. Ecco, era questo che io cercavo di far passare dalla testa di uno a farlo diventare istituzione. Che non--

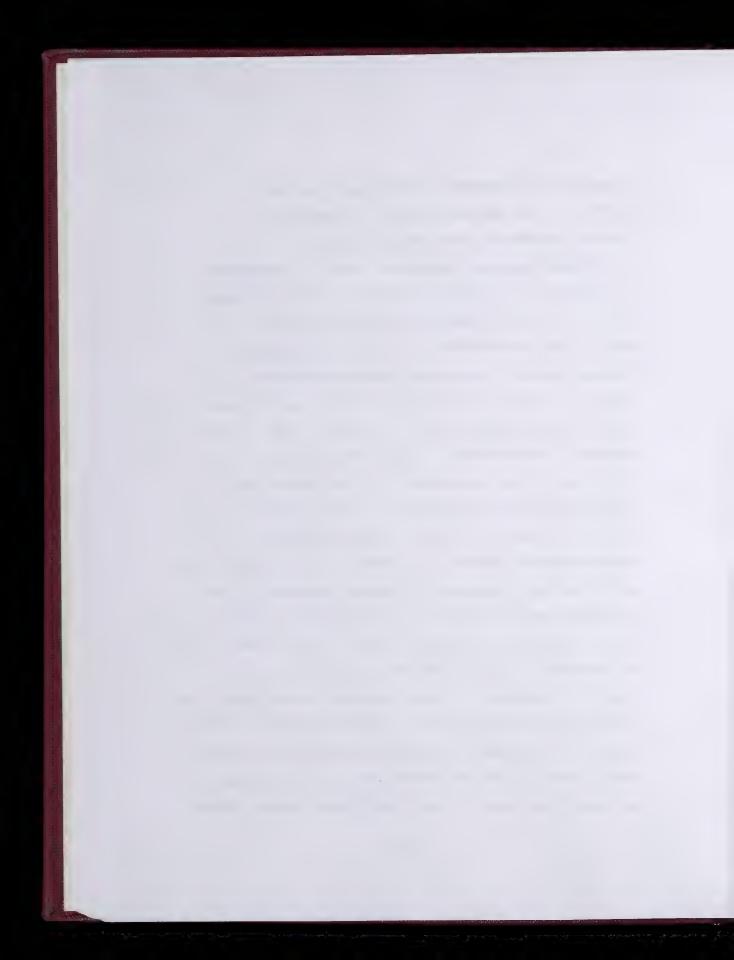
PASSERINI: Non è stato possibile.

TAFURI: No, ma io lo vedo impossibile negli Stati Uniti,



dappertutto: in Germania, cioè proprio non non--PASSERINI: Per ragioni diverse. Impossibile--TAFURI: Secondo me sono sempre le stesse:

l'arroccamento delle discipline. Cioè, è l'accademia, nel senso che c'è anche il fatto che se no chi domina il corso di laurea? Stupidaggini, pero secondo me, alla base c'è un arroccamento che io vedo anche leggendo le Annales insomma: loro stanno facendo accademia di se stessi. Giudizio molto soggettivo, ma-- Quando leggo il trecentocinquantesimo libro di [Georges] Duby, lo vorrei uccidere, perché svende-- Ecco. Però, secondo me c'è anche questo incancrenimento che mi ha portato--qui ci possiamo fermare perché spiega--che mi ha portato a dire: "Be', me lo faccio da solo." Il che è una cosa complicatissima perché a quel punto tu, non ti basta dire genericamente un pensiero di Gasparo Contarini, lo devi conoscere come uno storico delle religioni. Allora, lavori un giorno con Adriano Prosperi, cioè lo scocci per una giornata, un giorno con Carlo Ginzburg; poi devi diventare competente, su quel frammento che ti serve, che è una cosa quasi impossibile-- [interruzione] Lui venne a vederla, e a pranzo ci raccontò l'operazione che voleva fare: quindi l'abbiamo saputo prima di tutti, cinque persone. E io dissi--io ero fuori ormai da tanto tempo



dal Partito Comunista--"Caro Occhetto, tu ti ricordi quando stavamo insieme a Palermo?" Perché lui era a Palermo. Lui fece finta, disse di sì, ma non era vero, non si ricordava di me per niente. Comunque dissi: "Guarda che noi, allora avevamo l'intuizione che era chiarissima nei primi anni settanta, che bisognava fare quello che tu cerchi di fare domani. Quindi figurati se non siamo con te." E poi ha fatto un pasticcio.



CASSETTA NUMERO: III, LATO UNO 28 MARZO, 1992

PASSERINI: Le cose che erano rimaste in sospeso erano alcune di carattere personale e altre di carattere più generale. Sul carattere personale, Lei aveva accennato al fatto che l'educazione religiosa se l'era in qualche modo fatta da sé: forse, anche se non molto, si potrebbe aggiungere qualcosina su questo. Sempre di carattere personale: Lei aveva accennato a un'esperienza di analisi, di psicoanalisi, che poi avevamo lasciato da parte perché invece si era parlato della carriera universitaria. Queste due cose. Poi, sempre sul piano personale, Lei non aveva parlato affatto--non so se ne vuol parlare--di cose come rapporti sentimentali, amorosi, matrimoni, cose di questo tipo. Invece, sul piano dell'aspetto professionale, sono emersi moltissimo dei rapporti importanti per la Sua formazione in Italia; non mi pare che sia emerso niente sui rapporti eventuali con stranieri, mentre io, leggendo delle cose Sue, per esempio quello su Mantova, Giulio Romano, ho visto che Lei ha formato gruppi internazionali. O forse questo è sorto dopo gli anni settanta; oppure non l'avevamo trattato e c'era già prima? Un punto da cui si potrebbe



riprendere quello che si diceva l'altra volta era che,
Lei ha parlato di questo gruppo veneziano che sembrava
avere, appunto dalle Sue parole, sia un progetto di
ricerca sia un progetto didattico proprio, di
trasmissione. Allora lì forse mi piacerebbe sapere
qualcosa di più, o riprendere il tema del rapporto tra
questo gruppo e le strutture, le istituzioni da una parte
e gli studenti dall'altra.

TAFURI: Sì, da dove vogliamo cominciare?

PASSERINI: Ma io ho l'impressione che forse sarebbe bene, se Lei ha voglia di affrontare quelle cose più personali, perché se no rischiano di essere sempre messe da parte. Quindi: religiosità, psicanalasi, amori.

TAFURI: Be', religiosità, psicanalisi, amori.

Religiosità è una cosa che si forma, non so cosa potrei raccontare: le mie letture solitarie della Bibbia a quattordici anni.

PASSERINI: Ah, ecco, è andata così?

TAFURI: Sì.

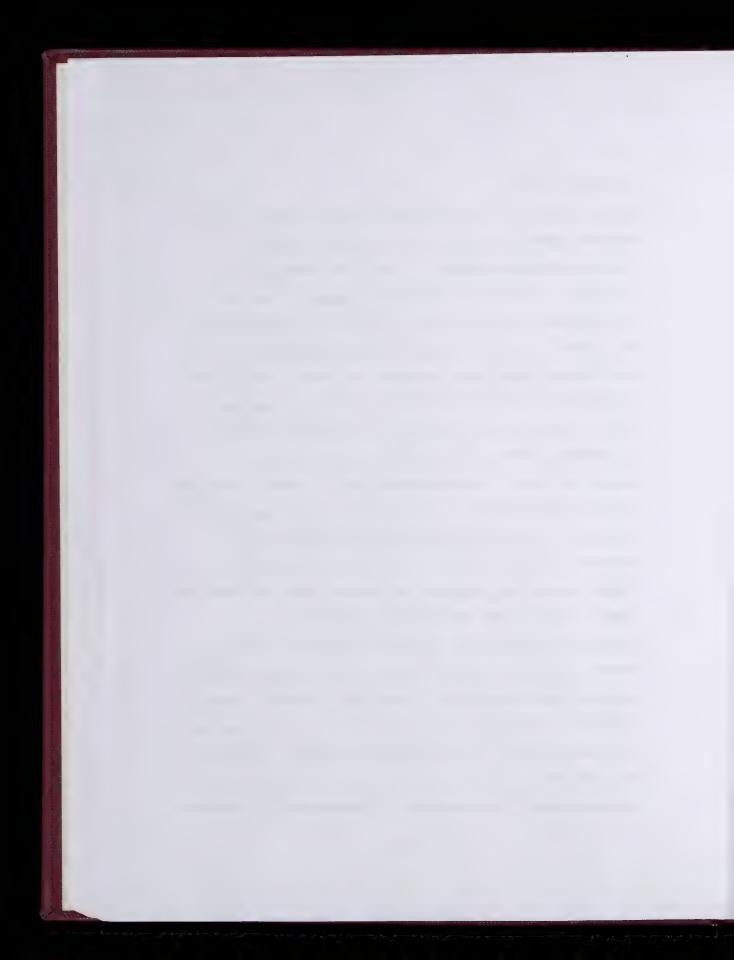
PASSERINI: Ma può anche darsi che questo punto non abbia particolare rilevanza, io ho colto questo--

TAFURI: Ma è rilevante diciamo-- Mah, io direi che forse l'unica cosa che può avere un po' d'interesse è-- [Marc] Bloch lo chiamava il principio-speranza, no?



PASSERINI: Sì.

TAFURI: Ecco. E quello che si è agitato diciamo in maniera sempre più confusa, o sempre più chiara, bisognerebbe distinguere: da un lato c'era allora, proprio da piccolino ed è rimasto sempre, un totale rifiuto per le istituzioni e i rituali. Diciamo che la mia anima è sempre stata con Giovanni e con Paolo e mai con Pietro, anche se poi proprio da storico capisco che senza Pietro la parola di Cristo finisce in piccole sette. Però io sono settario, nel senso che Cristo dice a Giovanni: "Verrà il momento in cui tu tornerai." Quello per me è il principio-speranza di Bloch. Però son fatti diciamo tutti interni, che hanno un'origine di rifiuto. Io ricordo che andavo con curiosità ad ascoltare la messa, però ancora non sapevo bene il latino, quindi mi sfuggiva; per me era tutta una serie di gesti e di cose che erano tutte contrarie ad una spiritualità interiore. Forse ero luterano e non lo sapevo, ecco, così. Questo si è sempre più approfondito diciamo, fino ad arrivare a esser molto certo che Papa Wojtila è l'Anticristo in persona, e però, tutto ciò che riguarda il sacro, io ho sempre pensato che l'unico modo degno di poterlo affrontare è quello di porsi interrogativi su interrogativi e non dare mai spiegazioni



perché la spiegazione lo svilisce appena lo tocca.

Quindi dopo, studiando, facendo lo storico, ho scoperto
che i padri della chiesa, ma poi specialmente alcune-insomma mi sono scoperto pichiano, mi sono scoperto
erasmiano in parte. Ma questo però l'ho scoperto dopo, è
una cosa molto interna, che non ho mai avuto modo di
discutere se non recentemente con dei preti, storici
anch'essi, come Salvatore Camporeale o Romeo De Majo, che
è un prete per modo di dire, e allora in qualche modo
ritrovarmi in certe loro posizioni appunto però
interrogandoli sempre perché poi loro appartengono ad una
gerarchia che non riesco a capire, ecco, proprio non
riesco, ma lì probabilmente non bisogna poi chiedere
troppo.

PASSERINI: Ma questo tipo di religiosità, o sentimento religioso--

TAFURI: Però se lo chiama religioso è sbagliato il termine, perché religione è re-ligo, "lego insieme"; io sono solitario. Il senso del sacro, il senso della trascendenza. Io ho ritrovato con un'emozione fortissima--il fatto è che non mi ricordo quando uscì--la prima traduzione italiana del Tractatus logico-philosophicus di [Ludwig] Wittgenstein, ma ricordo che era un libro molto spesso, non mi ricordo più quando

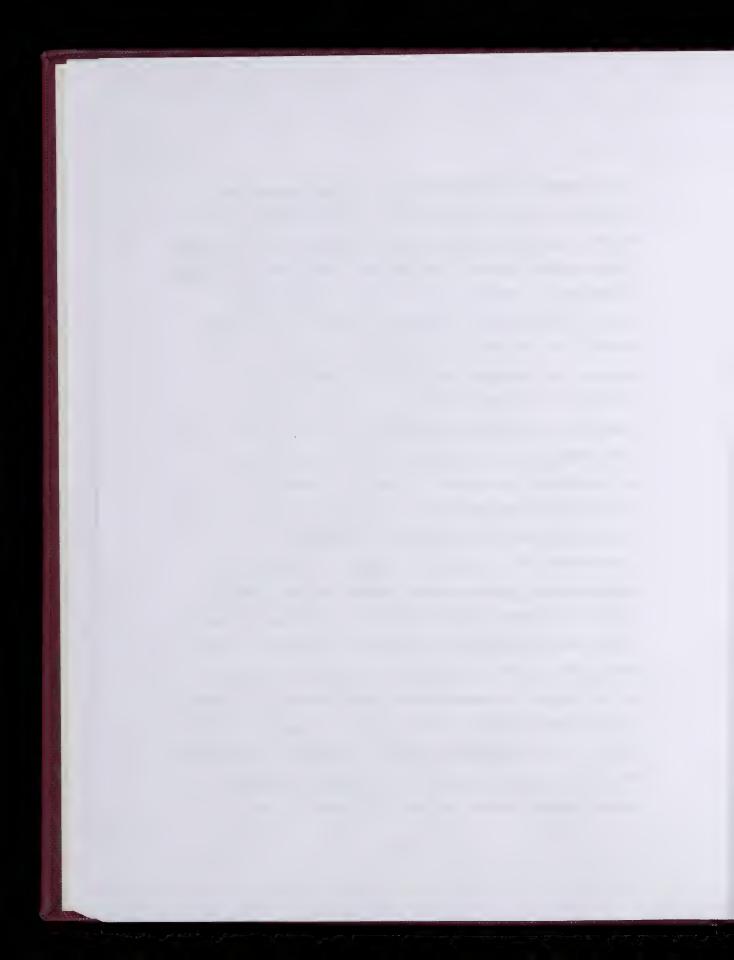


uscì. Sarà '70, '69, non me lo ricordo. Comunque io comprai questo libro che non avevo letto, poi Wittgenstein non era ancora di moda, lessi proprio il Tractatus nel suo svolgersi, questa razionalizzazione totale di ciò che è mondano, ci sono i famosi paragrafi: "e tutto questo mostra il limite, e il limite è il mistico." Non ciò che è al di là del limite, ma il limite è il mistico. Io mi sono completamente ritrovato, perché da un lato c'è una totale mondanità, la quale invece di essere trionfante, apologetica di se stessa, dice: questo è il limite del dicibile, e in quel limite abita il mistico. E su questo io mi sono ritrovato perfettamente. Proprio in maniera sentimentale, non è che ci ho riflettuto molto, ma mi ci riconosco bene anche oggi.

PASSERINI: E potrebbe dirsi. Non so, pensando a degli aspetti simili che ho vissuto io, l'esperienza dell'analisi potrebbe essersi ricollegata a questo, o no? TAFURI: Io ho fatto due analisi: una prima alla fine degli anni sessanta, e l'esperienza dell'analisi è una buona esperienza, ma era molto-- Non toccava mai un problema di trascendenza. Dipende da con chi si fa logicamente. Quando nel '77 il mio cervello è tornato ad annebbiarsi, o meglio ho avuto crisi di angoscia non--



Io ho avuto diversi momenti di crisi di angoscia molto profonda, veri, cioè nel senso che è un'angoscia che non ha una ragione esterna, e quindi è la paura di aver paura o qualcosa del genere. La seconda volta, quando ho fatto l'analisi più recente diciamo, che è durata molto a lungo, è durata circa sette anni, fino all'84 se non mi sbaglio, se non '85, questo momento qui è stato un rapporto di relazione molto forte, basata su molto silenzio anche, con l'analista, ma che mi ha fatto comprendere l'importanza proprio di una relazione in cui i messaggi sono molto vari e non sono sempre filtrati attraverso la razionalità. Infatti io avevo certe volte l'impressione che questo tipo di rapporto psicanalitico avesse qualcosa a che fare con un frammentino di insegnamento che l'oriente può dare all'occidente, a questa nostra logorrea oppure questo logocentrismo che invece viene molto spesso spezzato. Da alcuni frammenti, dico orientali perché è difficile poi entrare in quella mentalità. Quando sono andato a Kyoto ho ritrovato un po' di questo nel momento in cui ero entrato in un tempio zen per vedere questi giardini, ed era chiarissimo che il modo in cui l'occidentale guarda, specie se è uno storico dell'arte, guarda queste cose è un modo riduttivo e banale, perché mentre per loro il giardino è uno



strumento per una pratica mistica--anche se questa parola per loro poi non si adatta bene--noi ne facciamo spettacolo immediatamente. La cosa che mi colpì e che ho trasmesso più volte ai miei studenti è questa: questi giardini rettangolari, piccolissimi, fatti di sabbia in cui l'unico elemento formale sono due coni di sabbia e basta, che vengono rifatti giorno per giorno, hanno la stessa data del tempietto di San Pietro in Montorio di Bramante, dove c'è una straordinaria volontà di potenza: il cerchio. Piccolo, il tempietto, ma è un cerchio perfetto che ritorna all'antico; quindi diciamo la totale dicibilità del cosmo. E dall'altra parte questo silenzio e questa timidezza proprio nel fare dei segni: stessa data, 1502-1508, spiega anche perché siamo riusciti a vincere quel tipo di cultura, almeno per ora, perché poi i vincitori -- Non sappiamo. Lì, ho ritrovato qualcosa di queste esperienze psicanalitiche, ma non tanto forse nei giardini, quando poi il sacerdote, uscendo, ti fa inginocchiare davanti a lui e ti dà due cose da mangiare che ti prepara lui, tu pensi sia tè, invece no, perché son due scodelline: in una c'è una cosa verde, chissa che è, e che è di un'amarezza allucinante, e l'altra è una specie di dolcino che è di un dolce spaventoso, che tu devi mangiare insieme, che è proprio la divisione



degli opposti, la loro riunificazione in un atto che tu compi. E be', siamo andati un po' fuori strada.

PASSERINI: No no, mi pare che--

TAFURI: Questi sono anche segni, perché dicevo Pico,
Lorenzo Valla, perché nell'esperienza, certo filtrata poi
dalle letture fatte da più grande, questo senso di
un'umanità che tutta cerca e si umilia, in un certo senso
nella ricerca, invece che glorificare le certezze è
proprio-- C'è qualche cosa che è parallelo poi al nostro
mestiere, no? C'è un'esperienza interiore, difficilmente
comunicabile, che io cerco di comunicare il meno
possibile perché lo faccio in maniera mediata, parlando
di Erasmo, parlando di Lorenzo Valla, parlando di Pico,
perché sembra quasi un po'--indecente, direbbe
Hofmannsthal.

PASSERINI: Capisco. Sì, poi molto dev'essere connesso con questo tema della dicibilità e la nostra ossessione col dire.

TAFURI: Sì, voler dire tutto. E io invece non penso che vada detto tutto. Se Lei ha letto appunto qualcosina di mio, non è che faccio grandi sforzi, mi viene di fare, di costruire dei libri o dei saggi lunghi pieni di buchi, dove non tutto è spiegato, anzi, a un certo punto, non si sa perché, si salta di palo in frasca, che è un modo se



vuole anche-- L'amore per l'aforisma è tutto quello, però forse ha anche-- Adesso me ci fa reflettere Lei eh, attenzione, non è che ci pensavo, Lei mi fa reflettere che potrebbe avere anche a che fare con la rapsodicità: sia dei pensieri religiosi durante il corso d'una giornata o di una notte, sia con la rapsodicità di un rapporto analitico. E tutto quello-- Be'-PASSERINI: Sì, per l'accettazione di--

TAFURI: Che sembra più-- Ecco, e che ha a che fare con la contemporaneità, che è frammento puro, no? E però i frammenti hanno un senso. Hanno un senso libero, che si può dare più volte tanti.

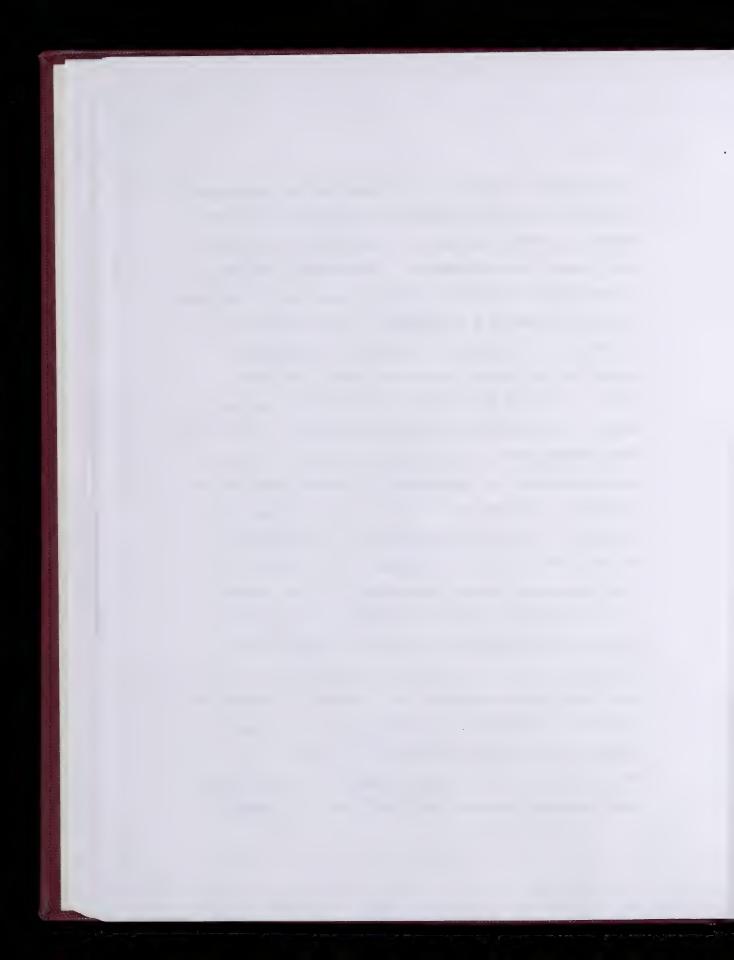
PASSERINI: Visto che ci siamo messi su questa strada appunto di dire cose raramente dette, la ragione per cui io ponevo domande anche intrusive, come appunto rapporti sentimentali, può essere intrusive, è che mi pareva di aver raccolto dal Suo racconto una grande intensità di rapporti insieme di studio, di ricerca e di amicizia. Cioè sono venute fuori della relazioni intense su questi campi. Allora mi chiedevo se c'erano anche questi alri versanti più--collegati anche con questo, oppure invece non ci sono, ecco, non so.

TAFURI: Vediamo un po', perché se noi diamo al termine "sentimentale" un'estensione ampia, ci sono direi una



serie di legami forti che io ho avuto con dei personaggi o vicini o lontani, ma addirittura con persone che non ho conosciuto perché eran morte. Questo però fina a tempi molto recenti non-- È come se ci fosse stata una scarica di sentimenti molto forte su tutto questo tipo di settore relativo ai maestri e al pensiero, e una volontà in qualche modo di confinare il rapporto sentimentale terreno in una sfera-- Cioè io ho scelto una donna, scelsi allora una donna, devo dire proprio la scelsi, perché il mio problema era, che era la peggio per me, non in sé evidentemente, la peggio per me, con un rapporto tormentatissimo, che oggi quando ci ripenso dico: "Ma che pazzo, ma non valeva mica la pena, pensa il timepo che hair perso." Ma che evidentemente mi era necessaria perché mi dovevo punire di qualche cosa. Quindi non c'era un parallelismo di investimento. Ecco, quando io dicevo prima le persone che ho amato molto: uno era Ernesto [Nathan] Rogers, l'altro era-- Erano sempre uomini però c'erano anche diciamo perché Lei aveva fatto cenno prima anche a rapporti con l'estero. Io quando ho cominciato a leggere Lucien Febvre ho provato proprio un trasporto sentimentale verso questa persone. Sentimentale. Cioé io dicevo: questo è uno dei miei più

grossi maestri, perché-- Non è tanto che mi insegna, ma



mi dice bene delle cose che pensavo già, e me le dice diciamo in date che-- Io prendevo il latte insomma. E un'altra persona che ho veramente molto amato è stato Rudolf Wittkower. Perché Wittkower-- Diciamo, ecco, i maestri esteri erano [James S.] Ackerman e Wittkower. Però Ackerman era un uomo allora tra i cinquantacinque e i sessant'anni. Wittkower nel millenovecento. Noi abbiamo cominciato a avere una corrispondenza molto presto, non mi ricordo, alla fine degli anni sessanta, ci siamo conosciuti per soli due anni, a Washington la prima volta, nel '70, che lui me aveva detto: "Vieni qui." Io dico: "Va be', trovo il modo di andare lì." E portai in gita scolastica un bel po' di studenti dell'università in America in maniera-- E poi nel '71 a Roma, e lui poi morì a New York nel '71 stesso. Però questo significa poco. perché era lui che aveva cercato me, e mi colpì molto questo, perché lui mi scriveva lettere di apprezzamento, così, e io dicevo: "Domine non sum dignus." Però poi ero solleticato. Però mi colpiva anche il fatto che lui era tedesco, e non era normale per un tedesco fare questo: era proprio il contrario di quello che io farei mai. In questo io sono molto nietzschiano: il discepolo va dal maestro e il maestro non cerca mai il discepolo. Però lui aveva fatto così, e lì è scattata. Forse proprio



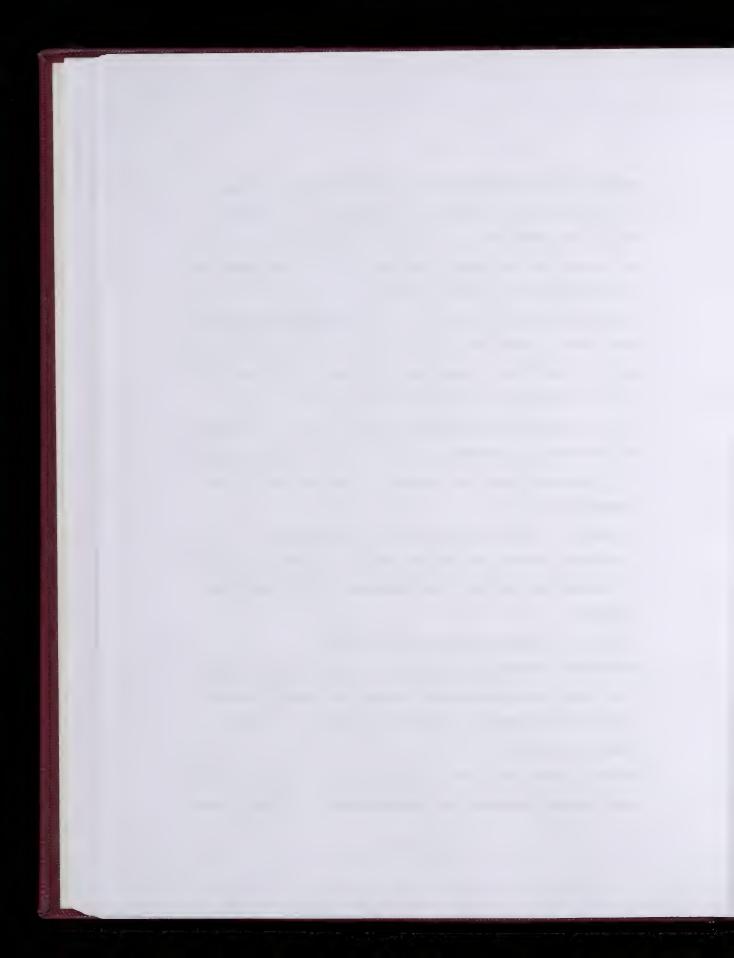
perché io mi sentivo poco interessante mentre invece lui mi diceva delle cose carine, è scattato un problema. Bello, nel senso che io considero ancora lui e le ore che ho passato con lui come forse uno degli insegnamenti più alti e più intensi che ho avuto da giovane. Non a caso alcune cose che ho fatto, il libro Armonia e conflitti, è tutto teso a demolire, ma come quello che sta per uscire pure, è tutto teso a demolire Wittkower, ma con affetto e con la grande coscienza dell'importanza di ciò che ha fatto, perché ogni libro porta la sua data, la biografia dell'autore e il momento in cui è stato scritto eccetera. Ora, adesso no so se ho risposto a quelle-- Un pochino vagamente, no?

PASSERINI: Sì sì, quindi questo effettivamente si situava a cavallo del periodo che noi stavamo trattando l'altra volta, cioè gli anni sessanta inizio degli anni settanta.

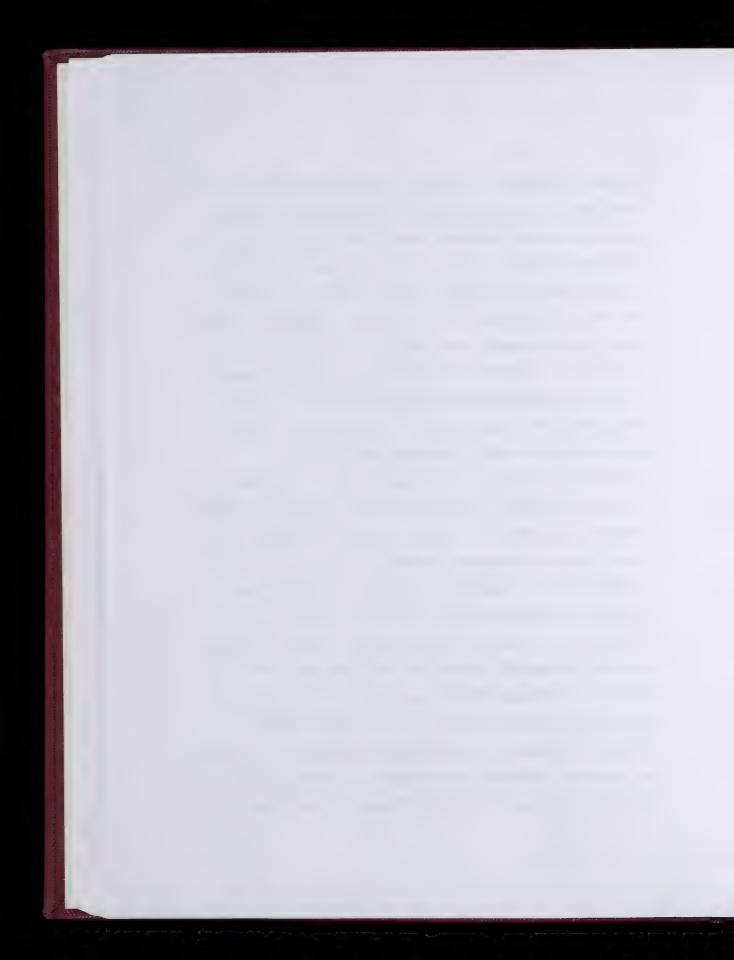
TAFURI: Sì, proprio fine anne sessanta.

PASSERINI: Perché poi in effetti questi rapporti anche fuori dall'Italia sono stati molto rilevanti da quello che Lei sta dicendo, li ha poi sviluppati Lei stesso anche con altri.

TAFURI: Fuori dell'Italia, guardi, allora diciamolo per bene, perché altrimenti si capisce male. Io quando sono



arrivato a Venezia, non era un momento caldo dal punto di vista delle agitazioni studentesche eccetera, perché io sono arrivato nel febbraio, marzo del '68 e a Venezia era stato anticipato tutto di un anno, quindi '67, quindi c'era solamente una coda. Solamente che io arrivavo e che ero un personaggio piuttosto strano immagine, perché avevo trentadue anni, e quindi gli studenti mi guardavano un po' buffo, perché loro non erano abituati a questo. L'altra cosa strana che facevo era che facevo lezione, che credevo che fosse normale, invece non era normale, specie nella facoltà di architettura. Mi pare gliel'avevo accennato anche come esperienza personale, ma per me era normale, direi quasi anche un bisogno, bisogno fisico: io certe volte debbo-- Quando ho scoperto una cosa, se non la racconto, che ci faccio? Non si può mica scrivere tutto. Queste due cose hanno fatto sì che, c'erano agitazioni anche diciamo di basso livello, io le guardavo con-- Però tutta una serie di studenti, che sono poi oggi professori a vario titolo, come Marco De Michelis, Francesco Dal Co, parlo dei più noti diciamo, che allora stavano finendo, ci fu un'attrazione reciproca, basata su apprezzamenti reciproci di una serie di fenomeni culturali, per esempio, a Venezia, c'era già stato questo rapporto tramite [Alberto] Asor Rosa e il

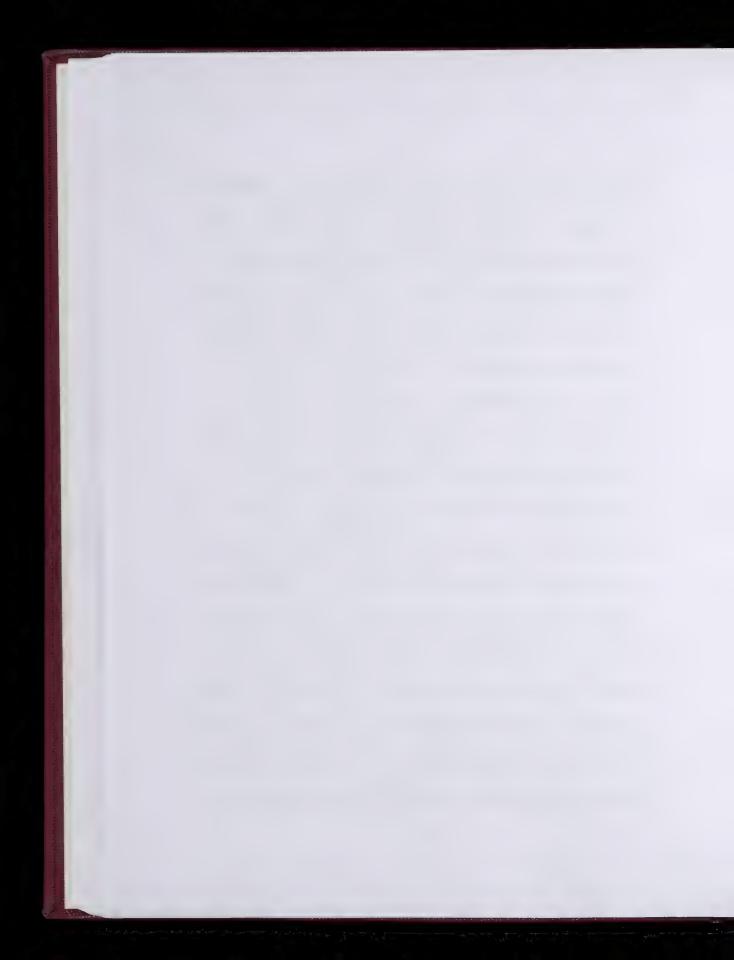


gruppo che si svilippava, ancora nel '68, intorno alla figura di-- Dio santo!

PASSERINI: Ma era il gruppo di Contropiano? TAFURI: Sì, Contropiano, però come si chiamava quel -- Oh dio-- Toni [Antonio] Negri. Il quale ebbe una crisi violenta, da quello che posso testimoniare io, proprio nel '68. A lui diciamo tutta un'enorme cultura non gli servì perché ebbe un urto. Questa è un'interpretazione personale. Ebbe un urto sentimentale violento rispetto alle agitazioni di allora, gli sembrò venuto il momento di una catarsi, e divenne matto, come poi è rimasto, non è così, ma insomma, per chiudere la faccenda. Mentre invece era più importante il rapporto con la rivista Angelus Novus. Cioè era importante quello con Contropiano, però il linguaggio che si formava diciamo con Massimo Cacciari, che era appena laureato a Padova, con Dal Co e con De Michelis. Con De Michelis Marco, ma anche con De Michelis Cesare, oggi terribile socialista, ma comunque allora, che però parla un linguaggio comune; anche con Gianni [De Michelis], ci si capisce, al di là del litigio, al di là del fatto Expo a Venezia sì no, però c'è un linguaggio in cui-- Forse si richiama al discorso di prima: ciò che è mondano dev'essere solo mondano, quindi l'ideologia per noi non era tanto la



frase di Marx sull'ideologia quanto piuttosto l'ideologia che è una cosa spuria in quanto sta a metà fra il sacro e il profano. E quindi va combattuta frontalmente. Questo si è evoluto in Gianni nella massima spregiudicatezza perché non esistono principii: ciò che tu fai nel mondo smuove qualche cosa, sto nel gioco; e per alcuni di noi, e per me -- lo capisco perfettamente il suo linguaggio, non sono mai d'accordo col nostro ministro, però lo capisco il suo linguaggio, perché per me significa: allora mi ritiro, in una prassi che ha poi delle altre sue cose ma lasciando appunto i valori alla loro sfera. Questo pure è Wittgenstein se vogliamo, noi però apprezzavamo in quel momento al massimo la figura di Walter Benjamin: la stessa rivista Angelus Novus, sembravamo poi un po' i continuatori di Walter Benjamin. Walter Benjamin era stato letto. Cioè noi eravamo anche i primi della classe, Lei deve capire, perché chi sa il tedesco, allora specialmente, era privilegiato, scopriva autori che altri-- E quindi eravamo un po' i primi della classe. Io mi ricordo che quando -- Ci fu [Franco] Solmi che cominciò a tradurre Benjamin, e poi Enrico Filippini, e però noi l'avevamo già letto. E non avevamo capito niente, dopo che abbiamo letto quelle traduzioni, però ci sentivamo un'élite che sapeva che il Partito Comunista



sbagliava tutto ma che però bisognava starci ugualmente perché era puro pragmatismo. Tutte 'ste cose così. E revivevamo in qualche modo la tensione di cui parlava [Gershon] Scholem, ma questo però-- Rivivevamo è un plurale majestatis, revivevo, in quanto di origine ebraica, sebben lontana. Oggi mi stavo accorgendo che tutto sommato la tensione che Scholem, in quest'ultima biografia attraverso le lettere che Scholem ha dedicato a Benjamin, mostra molto chiaramente il fastidio che uno che ha saldi principii come Scholem aveva per Benjamin. perché Benjamin era sempre teso fra il mono dell'ebraismo, e quindi comunque il mondo di una fede, e quello invece di trasportare questa fede in una speranza per l'umanità, e quindi l'amicizia con Brecht. La chiamo "l'amicizia con Brecht" perché Benjamin marxista non ce lo vedo molto, e Assia Lanzis -- Io mi sono riconosciuto, come dicevo prima, per il mio campo specifico, con maestri come Ackerman e Wittkower, l'importanza di Benjamin è stata molto grossa, tant'è vero che quando ho scoperto da frammenti e lettere di Benjamin che Benjamin disprezzava Martin Heidegger, questo me ha fatto molto reflettere, e poin ho scritto un articolo in cui dimostravo che lui poteva odiarlo quanto voleva ma che erano altri-- Naturalmente non è detto che insomma-- Non



è affatto detto. Non è affatto detto. Però io ci ritrovavo delle cose simili. Siccome Lei mi chiedeva della religione, io Le dissi--credo di averLe detto appunto--questo distorto avvicinamento a un pensiero così complesso come quello di Heidegger fatto da molto giovane, molto piccolo, diciassett'anni, però quello che potevo coglierne era un pochino affine. Cioè a me sembrava, adesso lo dico con le parole di adesso, perché poi non avrei altro modo, che Heidegger fosse--Essere e tempo--la teologia del mondo in cui Dio è stato ucciso, in cui mai si nomina l'eterno, ma è una teologia per questo mondo qui. Nella confusione mentale che uno ha a diciassett'anni, però, siccome ne parlo adesso, posso razionalizzare in questo modo qui.

PASSERINI: Sì, bene, le domande che io le ho fatte di puntualizzazione su cose che erano assenti nel--

TAFURI: Nel discorso.

PASSERINI: Mi sembra che siano esaurienti. Quindi adesso ci resta invece il problema di riprendere quel filo, e grosso modo dire quali sono le tappe, allora a partire dall'inizio degli anni settanta in là.

TAFURI: Ecco, si forma intorno a me questo gruppo di giovani, con cui io lavoro bene, e loro credo lavorassero abbastanza bene con me, in quanto lavoravamo privi di



pregiudizi, proprio alla ricerca. Però con un problema di collegamento fra politica e cultura che era molto pressante. Perché anche se noi non-- Parlo anche di Massimo Cacciari. Anche se avevamo questo atteggiamento elitario e, così, da gente con la puzza sotto al naso rispetto a tutti i modi d'allora, ecco, per esempio questo atteggiamento elitario si--mi pare che gliel'ho detto--in una notte tragica decidemmo che bisognava iscriversi al Partito Comunista dopo aver vagliato la possibilità di iscriversi alla Dc perché chi non ha ideologia non ha 'sti problemi. Eravamo rigidi e radicali come era un po' l'atmosfera fuori, ma noi pensavamo di non esserlo, rigidi e radicali. O forse sì. Asor Rosa dice di sì. Non so, non ha importanza. Questa unione Roma-Venezia comunque era molto importante: da un lato, a Roma, [Mario] Tronti, Asor, sindicalisti, Umberto Coldagelli, Aris Accornero, Rita De Leo. Ecco, Rita Di Leo. Allora la prima operazione corale che abbiamo pensato. Nel frattempo avevo cercato di far venire a Venezia alcuni vecchi amici come Mario Manieri-Elia, Giorgio Ciucci, cioè persone non giovani che potevano avere dei posti di responsibilità, anche per sostenere diciamo un movimento che si formava in fondo intorno a una cattedra e che bisognava invece farlo diventare più



istituzionale, creare un istituto di storia dell'architettura, toglierlo dall'architettura e implicarlo con tutte le storie possibili e immaginabili eccetera, cosa molto difficile allora in una facoltà di architettura che parlava tutta una lingua architettese terribile. La prima operazione fatta, collettiva, magari poi i risultati sono ingenui ma non era male. Perché? Noi ci chiedevamo il ruolo che l'Unione Sovietica aveva avuto negli anni trenta nel ricostituire per gli intelletuali europei il centro perduto. Proprio questa volontà di centro, in chi? In chi sembra vivere tranquillamente l'età della dispersione, l'età del labirinto quando Benjamin appunto scrive: bisogna imparare a sperdersi nella metropoli, non ricercare i fili. E a noi ci colpiva moltissimo, da un lato personaggi come [Louis] Aragon per esempio. Ma che proprio negli anni trenta un pezzo di cultura tedesca si trasferisce in Unione Sovietica e ha le sue frustrazioni, un pezzo di cultura tedesca, in particolare di architetti e urbanisti. Quindi noi individuammo, cioè come si può costruire un tema storiografico? Costruirlo significava proprio individuare questo tema: il passaggio. Quindi con tutto quello che-- Non era mai stato posto neppure un problema di questo genere: il passaggio. Si sapeva poco



di quello che è il loro destino in Unione Sovietica, e che è tragico per molti, ma il passaggio con questo significato, da un punto di vista culturale è chiaro; da un punto di vista politico questo ci dava modo di--nella nostra lotta contro l'ideologia--di dimostrare--siccome questo toccava in pieno il significato del primo piano quinquennale sovietico e delle sue applicazioni pratiche, proprio la costruzione di nuove città, di nuovi impianti industriali--ci dava modo di dimostrare che il socialismo era Stalin, e che non c'era quindi nessuna speranza, non c'è un socialismo dal volto umano: è Stalin, se no è un'altra cosa. Era provocatorio logicamente rispetto al partito nel quale ci eravamo iscritti, anzi era proprio un modo di cercare di far capire quanto laicamente noi stavamo non con un'ideologia ma contro gente che voleva più pulizia, delle cose molto banali no? Il nostro compito è quello. Ci hanno isolato logicamente. Giustamente, perché in quegli anni lì poi c'era il mito--Questo avvenne nel '70. La cosa interessante fu che come metodo noi chiamammo l'unica esperta veramente sui materiali di prima mano su tutto questo periodo, specialmente dal punto di vista economico, che era la Rita Di Leo. Questo le costò poi l'espulsione dal partito, perché poi lei tradusse in un librino diciamo



quello che aveva studiato anche per il convegno del '70. Andammo a individuare Asor Rosa, che fece quel bel discorso su Majakovskij che poi ha pubblicato, e quindi di riunire le varie discipline ma principalmente di andare a cercare i superstiti. Erano vivi, vecchietti, ma Ernst May era morto, proprio i tedeschi che erano andati. Hans Schmidt era vivo: ci raccontò cose incredibili. E storici tedeschi, perché storici russi non se ne poteva avere, come Kurt Junghanns; c'era Kurt Junghanns, c'era Hans Schmidt, c'era un personaggio minore che però era interessante perché era andato in Russia anche lui, i quali ci parlavano di questa--proprio questa fede. Era un proclama di fede, fede e delusione, che è un quadro molto banale se vogliamo, però da gente vissuta in prima persona aveva un forte impatto emozionale. Questo lo facemmo nell'istituto, fu la prima manifestazione, fu pubblicato in un libro venuto malissimo pubblicato da Officina. Era fatto male perché non avevamo la raffinatezza. Ripensando a quell'epoca lì a me sembra che facevamo delle cose intelligenti però ci voleva una raffinatezza che non avevamo: noi eravamo pesanti, eravamo un po' rozzi. Ma è servito per crescere. Immediatamente dopo ci siamo posti questo problema, perché noi in qualche modo, malgrado alcuni



come Marco De Michelis abbiano continuato a studiare poi i problemi. A me interessava principalmente un problema non proprio architettonico, quanto il problema dei pittori che rinunciano alla pittura in nome dell'arte quotidiana, molto legata a un'ideologizzazione di poche frasi marxiste, quindi il tema della morte dell'arte, e per l'ingresso dell'arte nella vita quotidiana, mi era molto antipatica e quindi la studiavo. Perché veniva poi decantata da [Giulio Carlo] Argan, da [Gillo] Dorfles, con tutte altre inflessioni in quel momento: il design. Dall'altra parte-- Pazienza, ho perso il filo. Ma lo ripigliamo così casualmente, tanto è lo stesso. PASSERINI: Non so aiutarla perché aveva appena cambiato. TAFURI: Sì sì, ecco, la cosa che bisognerebbe tenere presente -- No, immediatamente dopo abbiamo cominciato a chiederci l'altro grande sistema: se l'Unione Sovietica stava scontando quello che era quasi un destino dopo aver iniziato con la rigidita del piano, ci eravamo chiesti come si era formato l'altro grande sistema, e cominciammo per diversi anni a studiare gli Stati Uniti e la città americana. Questo dette vita ad un libro di Laterza, pubblicato con quattro firme: c'era Ciucci, Dal Co, Manieri ed io, che avevamo diviso in qualche modo la storia della città americana per temi, dalla fine del



settecento, principalmente all'età del New Deal. Quello era il punto, perché il New Deal appariva come un'applicazione di piano, ma proprio anche nella concretezza dei fatti fisici, delle nuove città costruite, dell'architettura, parallelo ad alcuni enormi invece di autopianificazione della grande impresa--Rockefeller Center--in cui era evidente che cambiava tutta una scala del fare umano, in cui diciamo si poteva assistere a quella che si poteva anche chiamare una sorta di entrata dell'intellettuale in una catena di montaggio, perché l'architetto che deve dare vita al Rockefeller Center, o gli architetti, erano veramente ridotti a disegnatori di facciate perché un'operazione economica di quella portata in piena crisi economica, nella Grande Depressione, oltrepassava qualsiasi. E c'era bisogno di architetti americani di quel genere lì, altro che i tedeschi ideologizzati per cui "solo in Russia si può pianificare, qui in Germania no, e andiamo in Russia." Quelli in America sarebbero stati schiacciati con violenza perché era questione di milioni di dollari. Questo fu molto emozionante perché la ricerca durò molti anni.



CASSETTA NUMERO: III, LATO DUE 28 MARZO, 1992

TAFURI: La ricerca durò molti anni e continuò anche al di là di questa prima pubblicazione e fu proprio un forte sforzo collettivo. Un forte sforzo collettivo. Da cui poi sono nate-- Forse l'ultimo così saldamente collettivo perché poi sono nate tendenze e interessi diversi, che hanno però creato in questi sette, otto, nove anni di cui stiamo parlando, '68-'76 circa, un linguaggio abbastanza solido, in cui ci si capiva abbastanza bene. Ci si capiva abbastanza bene su un solo versante, dei miei interessi, perché mentre si studiavano questi problemi relativi al novecento, sempre spostandoli sempre più indietro, non si capiva senza l'ottocento e poi il settecento, io, in maniera solitaria, con altre persone in realtà, studiavo il rinascimento. A Roma c'era il rinascimento, a Venezia c'era la riflessione pensosa, inquieta, tragica sulla modernità. È interessante perché Venezia non esercitava nessun fascino per me. Era un luogo fuori del mondo, che poteva essere un osservatorio. Allora si poteva andare nella Russia sovietica, in Germania, in America da questo posto che non aveva radici.



PASSERINI: Ma quotidianamente quindi la vita era divisa in due?

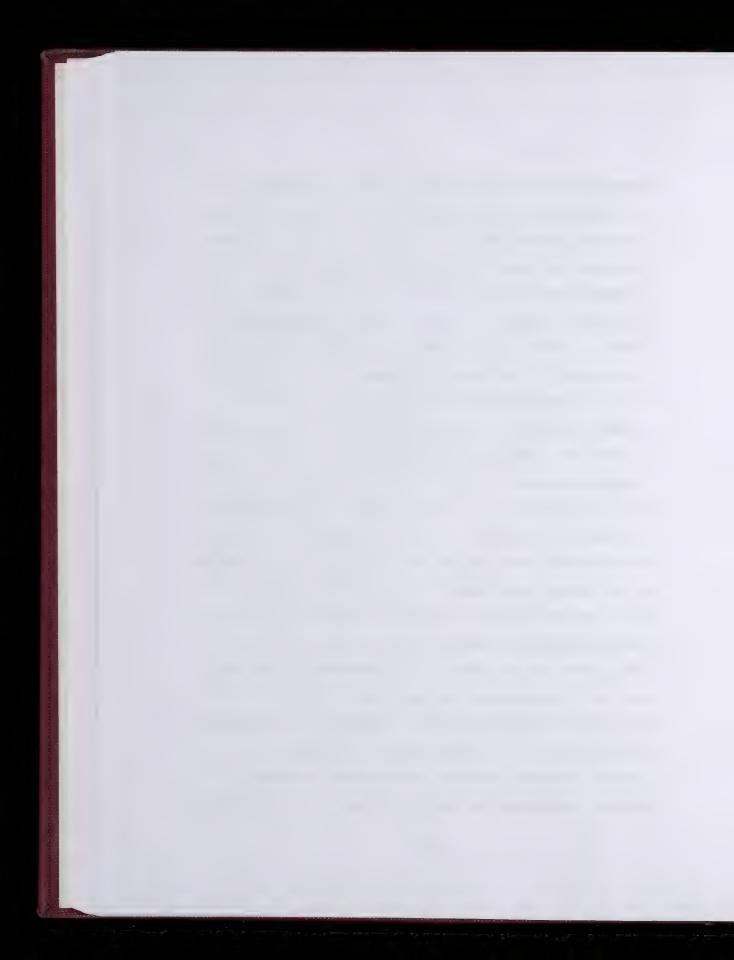
TAFURI: Come adesso.

PASSERINI: Metà settimana--

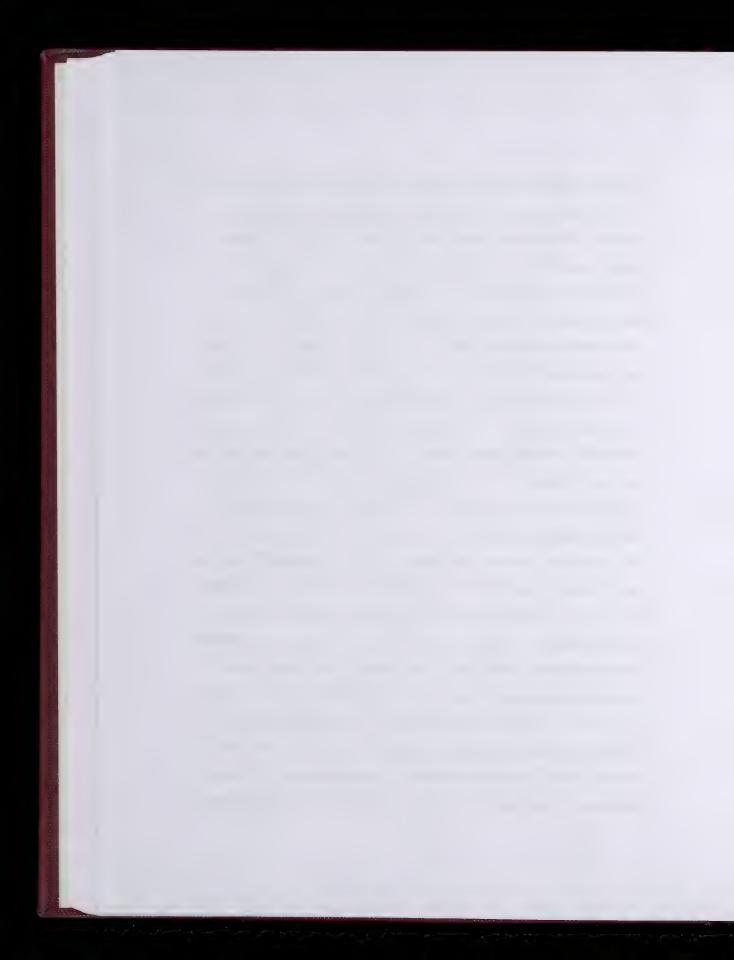
TAFURI: No, un po' più lungo, cioè diciamo una settimana oppure cinque giorni a Venezia, una settimana a Roma. Anche perché io non ho mai capito come fate tutti voi a far lezione in continuazione. Cioè io ho bisogno, ma veramente bisogno, da allora fino ad oggi, di studiare tanto per fare tre lezioni, e ho sempre fatto tre lezioni ogni quindici giorni, lasciando alla settimana intermedia le esercitazioni degli assistenti, che non esistono più ma insomma, di qualche anima buona. E non riesco a fare lezioni minori di due ore, in maniera che faccio sei ore, faccio dodici ore ogni mese. Però questo lo faccio da allora, perché ho bisogno di una settimana per studiare. E non so come si faccia a fare, se mi dicono: "Ma la devi fare a metà." Perché una lezione dev'essere un discorso chiuso, per cui uno che ne sente una sola; è come una conferenza che ha un discorso chiuso. Ma questa è un'altra questione. Io poi-- Dunque, allora sì: stavo cinque giorni a Venezia, otto giorni a Roma, ma se mi si chiedeva: "Dove vivi?" Io rispondevo scherzosamente: "In treno." Poi questa risposta scherzosa aveva un senso



perché gliene davo io nella mia testa, nel mondo del non-luogo non si può avere un luogo. Ma erano fatti miei personali, perché non ho mai avuto una casa, l'ho sempre rifiutata una casa. Io a Venezia ho sempre prima vissuto o presso case di amici. Non so, ho vissuto molto a casa di Cacciari, oppure con amici, cioè con appartamentini presi in affitto collettivamente. Dopo di che solamente recentemente -- Recentemente, insomma da otto, nove anni, il mio ultimo legame sentimentale ha fatto sì che io andassi a occupare la casa della ragazza che mi continua ad ospitare. Però questo è un po' un modo. Io poi ho comprato una casa a Roma e c'ho messo mia figlia, però sono ospite anche lì, in qualche modo. E questo avrà a che fare con l'ebraismo, con tutto quello che vuol Lei, col nomadismo, boh, non ha importanza; il fatto è che Lei mi ha chiesto come facevo. Ecco, la cosa importante è che c'era una scissione. Quando Le ho detto prima "c'era questa sgangherata famiglia," che poi era costituita dalla donna con cui stavo e dalla bambina che era nata nel '66, c'era Roma, e Roma mi chiamava verso la esplorazione delle sue radici; Venezia no, anche perché non ha radici, c'è il fango sotto. Fu allora che appunto, potrebbe sembrare schizofrenico, però io scrissi, insieme a due storici dell'arte, [Luigi] Salerno



e [Luigi] Spezzaferro un grosso libro sulla storia di via Giulia [Via Giulia: Una utopia urbanistica del 500 (1975)], che significava però la storia di un grande progetto politico urbanistico di Giulio II, andato a finir male per la rivolta baronale e del cosiddetto popolo romano e la pax romana del 1511. Però era interessante trovare implicati in questo tutti i grandi, dal Bramante a Raffaello. E fu fatto questo libro che era in buona parte sul rinascimento e in buona parte poi in realtà la via ha avuto uno sviluppo. La via, questo complesso urbano perché non era solamente una strada, era una cosa complicata, ma comunque aveva avuto un grosso sviluppo barocco, quindi -- Io a Roma facevo quello e a Venezia pensavo ad altro. E questo forse era tipico di una scissione che mi ha portato poi alla seconda analisi, che è cominciata nel '77. Perché lì, una cosa, venendo più in qua, vicino agli anni ottanta, quindi diciamo questa analisi ha avuto una importanza. Io ho cominciato un'autocritica feroce di tutto quello che avevo fatto. Queste autocritiche sono molto frequenti durante questa mia ultima-- Durante diverse fasi di questa malattia cardiaca queste autocritiche si sono moltiplicate in maniera quasi autodistruttiva. Violente proprio, molto violente. Che portano però alla paralisi molto spesso, e



poi ne esco cercando di correggere, di dire: "Va bene, ho fatto male tutto fino ad ora, forse però posso fare una piccola cosa buona prima di morire. Va be'." Questo però è ricorrente. Nel '68, uscì <u>Teorie e storia dell'architettura</u> che cercava di annullare tutto quello che avevo fatto prima, dico: "Finalmente ho fatto una--" Ma poi non-- È sempre così diciamo no? Atteggiamento nevrotico, e molto forte, violento, non estirpabile, però è divenuto caso mai un pochino più addolcito.

PASSERINI: Adesso Lei ne vede gli aspetti anche nevrotici, capisco, però in parte sono-- Io li ho sentiti, per quello che Lei raccontava l'altra volta,

come anche ripensamenti legati al cambiamento d'epoca.

Non so, quando Lei mi diceva: prima avevamo una

concezione sociale o sociologica della storia

dell'architettura e poi non l'abbiam più avuta; allora

questi cambiamenti sono legati al tempo, allo spirito del

tempo anche.

TAFURI: No.

PASSERINI: No?

TAFURI: No. Perché non è corretto dire che avevamo una visione sociologica. Noi cercavamo di fare questo: noi cercavamo di anticipare, con l'ingenuità di pensare che contassimo qualche cosa, di anticipare alcuni fenomeni



che sono poi avvenuti, io dico male perché non si è percorsa la strada indicata. La strada indicata era quella di -- Erasmo l'avrebbe chiamata la ruminatio dei Vangeli, e invece noi dicevamo: la critica dell'ideologia. Noi la chiamavamo chiaramente così: la critica dell'ideologia si rivolge alla propria ideologia, non a quella del supposto nemico; non è da mettere in questione la cultura borghese, come si diceva nella vulgata, no? Perché la cultura borghese è il massimo della cultura, è la massima profondità, e quindi è già di per sé autocritica. È Nietzsche, è Thomas Mann, è Hofmannsthal, Heidegger. Quindi ciò che va deideologizzato è proprio una parte della cultura della parte con cui stai. Io ricordo che--questo è un fatto non personale ma diciamo però legato al gruppo--guando Cacciari ebbe un incarico, uno dei primi incarichi nella nostra facoltà -- Lui aveva Estetica mi pare, non so, una cosa così, però fece poi un seminario sul Capitale di Karl Marx, e noi andavamo tutti a sentirci reciprocamente, io credo di non aver mai sentito una demolizione più violenta di questo mostro sacro, ma fatta con i numeri: lui dimostrava che fra il primo libro e il terzo libro del Capitale c'è un oceano, e che bisognava scegliere, ma era impossibile perché scontrava con



problemi. Adesso non mi ricordo più neanche bene perché lui era entrato molto nel profondo della questione economica, per cui Marx è semplicemente uno storico dell'ottocento che ha avuto forti intuizioni di tipo storiografico. Questo era per noi critica dell'ideologia. Il cambiamento c'è stato caso mai-almeno in me, però anche in altri--in questo: quando Le dicevo prima, gli architetti e gli artisti occidentali i quali, dopo la depressione del '29, dopo i primi momenti in cui cominciano a sentire un'aria che non è più quella degli anni d'oro della repubblica di Weimar, puntano come speranza, e poi come destino individuale, sull'Unione Sovietica, noi non ignoravamo com'erano fatte poi le opere e l'importanza anche fino al dettaglio tecnologico, però pensavamo sempre di costruire una storia come intreccio, dove la disciplina storia dell'arte era stata spezzata e ricomposta insieme a tutte le altre dalla storia della politica, certe volte del diritto; era questo intreccio che quindi ci imponeva di spezzare la durezza della disciplina, e renderla morbida, raccogliere tutto il resto in un unico prodotto. Questo per me era valido identicamente per la storia moderna, vale a dire, quando le dicevo prima via Giulia; su via Giulia da un lato c'era questo disegno politico di Giulio



II, che era il vecchio disegno di cui poi ha parlato [Paolo] Prodi, non so, mi pare <u>Il Pontefice e Giano</u>, potere temporale e potere spirituale che si intrecciano e diventano anche contraddizione, e nello stesso tempo delle grandi opere d'arte e d'architettura che si condensano su questa [aorta?] pontificia. Fino a che punto sono integrate e fino a che punto sono sfilabili? Eh, già mi rendevo conto che non si poteva ridurre Bramante alla volontà di Giulio II; è che avevano delle volontà tangenti; per un caso si sono incontrati.

Malgrado questa coscienza però, forse proprio l'eccitazione di questo lungo momento, che ha avuto come termine. La colpa è di [Enrico] Berlinguer, comunque! PASSERINI: Cioè?

TAFURI: Adesso glielo spiego, basta che poi mi ricordi che era colpa di Berlinguer, che ha avuto termine diciamo intorno proprio al '77, proprio la crisi che poi mi ha riportato all'analisi. Perché ha avuto termine lì? Ha avuto termine perché io scrissi--cominciai nel '72 e fu finito nel '76--una specie di manuale [Architettura contemporanea], che avevo fatto controvoglia, tant'è vero che secondo me è venuto male, insieme a Francesco Dal Co, che avevo chiamato come giovane con le idee fresche per vedere se si riusciva a fare una cosa che non mi andava



di fare da solo. Era un manuale di storia
dell'architettura contemporanea uscito per l'Electa.

Avevo accettato l'incarico per ragioni sentimentali
sempre, perché era stato Wittkower a aver fatto, siccome
c'erano coedizioni americane piuttosto complicate, una
parte degli autori veniva decisa negli Stati Uniti e una
parte no. E Wittkower disse che quello lo dovevo fare
io, e siccome morì poi giorni dopo io mi sentivo legato a
fare una cosa che non mi andava. Perché era un manuale,
perché bisogna sistematizzare, mentre-- Va be'. Comunque
è uscito. Mentre stava uscendo, il Partito Comunista
aveva-- Quando furono le elezioni? Nel '76?

PASSERINI: 'Settantasei.

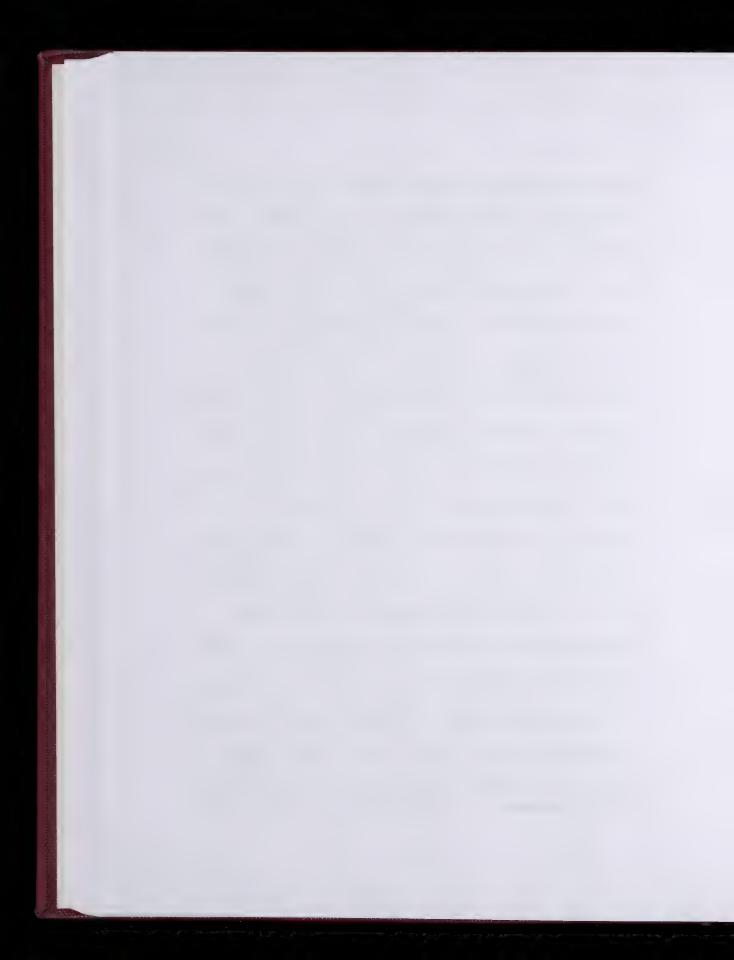
TAFURI: Il forte balzo in avanti, ecco, io uscii dal Partito Comunista--

PASSERINI: Giusto il momento--

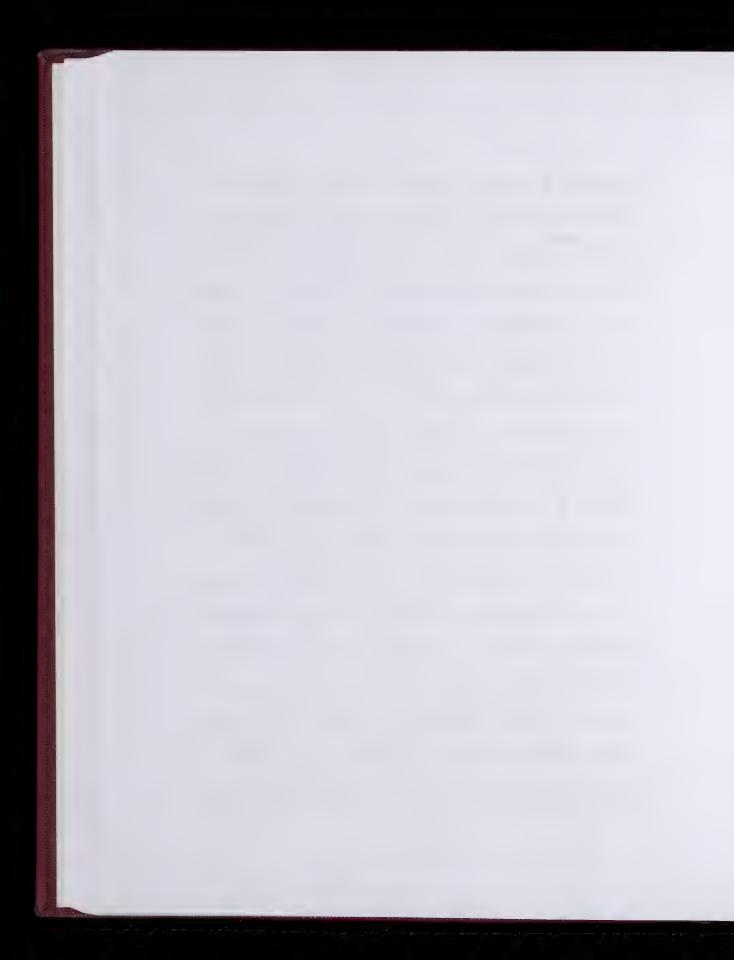
TAFURI: Certamente. Colpa di Berlinguer, adesso glielo spiego, e c'è una frase terribile in quel libro, perché fu scritta da Dal Co, ma comunque io l'accettai; si disse che tutto quello che era successo--si parlava dei disastri della laguna nel '66 a Venezia, dell'Arno a Firenze--che tutto questo non era un fatto casuale ma che era l'uomo che aveva creato le premesse di questi disastri che non erano naturali ma artificiali e che con



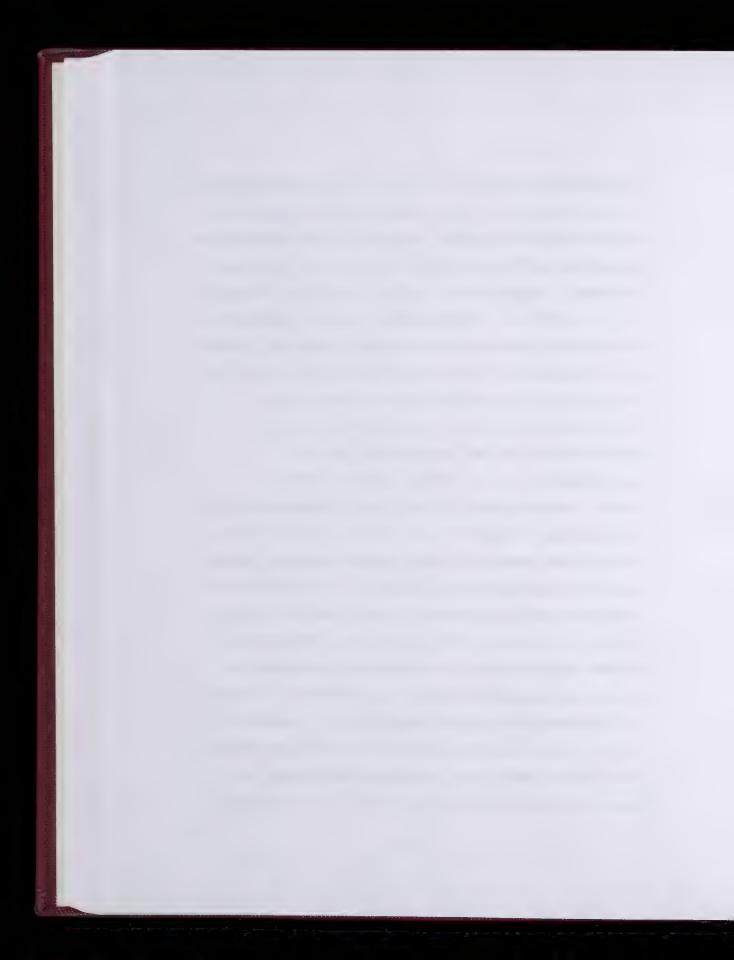
le grandi lotte per la casa e i servizi nel '69 e con la vittoria del '76, questo dei partiti di sinistra, questo apriva delle speranze e su questo si giocava il futuro. Eh, s'è giocato il futuro. Io ho avuto un periodo di polemica quasi nevrotica contro la gestione rossa di Roma, che mi sembrava il peggior ideologismo del mondo, proprio quello per cui avevo combattuto fino a quel momento lì, proprio ideologia pura, fumo. Roma era identica a quella fatta dalle peggiori immobiliari legate al Vaticano. Colpa di Berlinguer, perché in quell'anno li ci fu un grosso congresso del Partito Comunista. Nell'Eur, nel Palazzo dello sport. Palazzo dello sport. E tutto. C'era una forte tensione sul discorso di Berlinguer. Berlinguer fece un discorso da persona che sta per vincere tutto, no, ma a un certo punto disse una frase che era una litania, e che era la frase terribile che si diceva dagli anni trenta in poi: il sistema capitalistico sta vivendo una crisi profonda e in Unione Sovietica non esistono crisi. Io ricordo che pensai, dissi: ma questo annulla tutto il nostro lavoro; perché noi l'abbiamo fatto per te, caro Berlinguer. Mi ricordo che rimasi malissimo, e feci in modo di stare peggio. Dissi: io con questi non ci posso-- Cioè il compromesso è finito, insomma. Il compromesso è finito. No, il mio



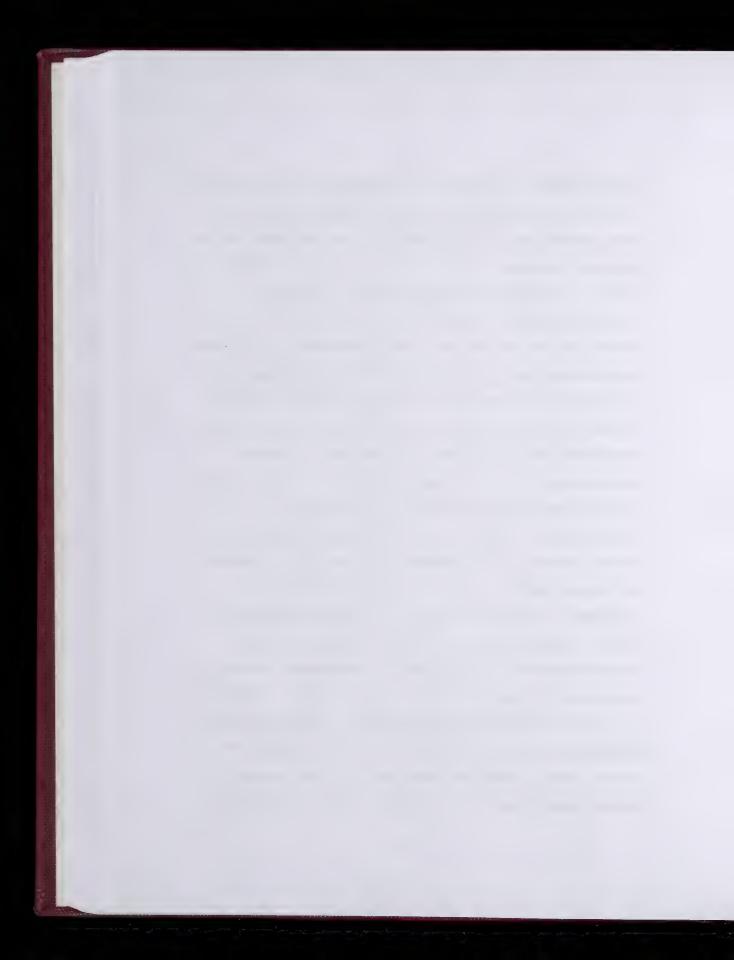
compromesso è finito. È come se Benjamin avesse deciso di andare in Palestina. Cominciai poi poco dopo questa seconda analisi. Questa seconda analisi ebbe un effetto interessante, perché--proprio interessante per me che lo vivevo poi--perché lentamente diciamo l'anima che tendeva molto al contemporaneo per comprendere da dove veniamo dove siamo dove andiamo, e quella legata senza problemi di questo genere alla nascita del mondo moderno, si sono come per effetto dell'analisi avvicinate sempre di più fino a sovrapporsi. Lei sicuramente ha letto quello stupendo saggio di Lucien Febvre Come Michelet inventò il Rinascimento. Io sentivo che proprio il rinascere dopo l'analisi e il sentire come unico argomento di interesse interno il rinascimento era singolare. Però, mentre studiavo il rinascimento, continuavo a studiare il rinascimento, non avevo mai smesso, mi diventava sempre più chiara la relazione che questo aveva con la nostra situazione presente. E si cominciavano a ricongiungere-questo proprio nei primi anni ottanta, fine anni settanta-primi anni ottanta, '79-'80--a ricongiungere tanti fili di cui mi rendevo conto proprio allora. Per esempio Heidegger tornava come problema principale, e cioè: quale la funzione dell'arte nell'età della tecnica? Famoso interrogativo. L'altro: vivere l'età



della rappresentazione. Ma l'età della rappresentazione che significa poi in arte? Scoperta della prospettiva, scoperta della cartografia, scoperta di una composizione matematica dell'architettura, o del quadro, Piero della Francesca. Legava -- adesso lo dico in maniera infantile eh, per carità, ci possiamo capire--legava la Madonna di Senigallia di Piero della Francesca al computer, perché era un progressivo mondanizzarsi del mondo, quindi--non voglio usare la parola secolarizzazione--proprio mondanizzarsi di ciò che è già mondano, e quindi la sovrapposizione di reti calcolabili, di reti quantificabili con cui abbiamo ancora a che fare. Perché? Mentre questi fenomeni grossi diventano moda per tutta Europa. Moda dell'arte italiana, dell'architettura italiana che sommerge il mondo gotico eccetera. Certe cose che io percorrevo mi portavano a testimonianze di autocritica di quella stessa cultura, che non è facile mettere in evidenza. Però si può fare. Per esempio diciamo le espressioni di umiltà quasi evangelica di artisti che contemporaneamente magnificavano il concetto di rappresentazione magari soggettiva del committente, che non erano solamente crisi mistiche come per pittori come Lorenzo Lotto o per Sebastiano del Piombo. Ma questa corrente erasmiana deformata -- Il nostro amico



[Carlo] Ginzburg ha parlato di Menocchio, ma la Seidel Menchi ha mostrato quanto fosse penetrante un pensiero molto semplificato di tipo erasmiano presso notai, classe borghese, artigiani. Ecco, ci sono anche architetti, pittori, scultori--si può agganciare: ci sono architetti, pittori e scultori--i quali hanno rari momenti in cui possono--per ragioni economiche una chiesa deve costare poco, perché una parrocchia -- rivelano che non tutto quello che fanno è veramente quello che loro vogliono, e hanno l'umiltà certe volte di agganciarsi a un concetto che è totalmente il contrario di quello violento dell'età della rappresentazione, l'età in cui il mondo si conosce sottoponendosi a una griglia rappresentativa. Cioè, invece di questo, invece di Palazzo Farnese, case popolari, che non si riconoscono nel tessuto romano. Cioè l'accettazione di un linguaggio, anzi di un dialetto totalmente estraneo, che solo lo sradicato però può fare. Nel caso mio era Sansovino Toscano con allocazione fortemente romana o bramantesca, e viene qui, qui accanto, cioè -- Infatti il mio libro [Ricerca del Rinascimento: Principi, città, architetti] -- uscirà il 10 aprile -- finisce proprio con questo flebile suono di flauto perché prima ci sono i grandi trionfi della Roma leonina, e poi questo quasi



voler sparire, e dire il nulla, di una persona che chiede nel suo testamento di essere sepolto senza alcuna pompa, vestito con abito fratesco. Eh, allora quello mi è sempre sembrato che la modernità fosse da un lato violenta affermazione di se stessa al di là di qualsiasi colore ideologico. Per questo Unione Sovietica e Stati Uniti cambiano le forme di efficienza di un sistema, nel senso che essi tentano--Il mondo ha cercato di recuperare il concetto di centro, affascinando molti intellettuali di eccezionale onestà mentale, con forme che sono quelle fasciste, quelle naziste, quelle di un fascismo particolare come quello di Franco, con Stalin--perché Lenin no, lo salvo sempre. Che sono per me molto legate a questa astrazione: il centro. Cioè il quasi non poter accettare il labirinto che Benjamin vedeva come l'unica strada percorribile, e quindi il rivolere un centro. Che magari è solo mentale: mi iscrivo, prendo la tessera--che magari è solo mentale--ma che esprime una forte critica verso il mondo moderno nel quale in realtà si vive e per il quale si opera. Perché sono sicuro che nessuno degli intellettuali che sono stati affascinati dal mito Unione Sovietica negli anni trenta pensava di essere antimoderno, anticapitalista. Però era un epifenomeno. In realtà il problema era il moderno. Dal punto di vista



invece proprio della storia dell'arte, io credo che-visto che Lei ha aperto oggi su una maggiore accentuazione delle questioni personali -- io credo che il tema della storia come grande intreccio di tante storie abbia avuto un momento di svolta, per me, intorno al '79-'80, in quanto io credevo, prima, di essere esperto, ma non lo ero abbastanza. Cioè essere esperto significa, capisce? Andavo in archivio, leggevo i documenti. Questa curva: dov'è il suo centro? Eh, se io debbo analizzare questo oggetto, debbo sapere se questo è il centro di curvatura di questa curva, o se invece è posto con una legge matematica più su, o se è casuale. In una-- Questo è un oggetto di design, ma vede, non tutte queste lampade hanno questo elemento filiforme con la pallina, però nel momento in cui è venuto in mente questo, abbiamo un passaggio dal cilindro pieno, anche se è molto alto e quindi è già una colonna troppo allungata, a elementi sempre più filiformi fino al filiforme vero e proprio e alla pallina. Quindi noi possiamo, di fronte a questo oggetto, compiere un'analisi specifica dell'oggetto. Se noi poi vogliamo comprendere, insieme alle qualità formali dell'oggetto, alla biografia del design, capire i modi di produzione di questo oggetto, il mercato di questo oggetto, proprio oggettivamente, con



strumenti di storia economica e di storia produttiva, i modi di pubblicizzazione, noi possiamo farlo, però c'è qualcosa che eccede tutto questo, no, che è l'oggetto stesso. Il quale va benissimo, si può inserire in questa grande storia, ma io debbo sapere leggere quello che lui dice dentro questa storia complessa. E a me è sembrato, proprio undici, dodici anni fa, di non essere abbastanza esperto in questo. Ché una vera storia di intrecci si può fare solamente se si è competenti in tutte le storie che s'intrecciano. È quello il punto. E ce n'è una che posso fare solo io, che è quella relativa alle opere d'arte. Allora debbo conoscere benissimo fino al minimo particolare. È allora che ho cominciato, allora o poco prima di allora, a comprendere che in Italia non c'erano esperti al livello a cui io volevo arrivare, e che c'erano solamente i buoni sani tedeschi che riconoscono il ch prima di un autore scritto prima del 1527, poi l'h cambia, l'abbreviazione della e è più nervosa, e quindi un disegno si può datare a seconda delle scritte, però bisogna stare attenti perché quello può tornare su un disegno prima. E quindi diciamo mi sono inventato un altro modo di lavorare insieme. Come prima me l'ero inventato in un luogo, Venezia, questo luogo è un po' esploso, perché ho cominciato a pensare se proprio gli



studi sul rinascimento non avevano bisogno di coordinamenti. Perché fino agli anni settanta era difficile la comunicazione, però di un'invischiosità disciplinare -- Sono un po' diverse dalle vostre. Nella storia dell'arte c'è sempre la formazione delle scuole e la gelosia fra le scuole, no, che è la cosa più dannosa logicamente. Allora a me venne in mente che se su alcune occasioni concrete si riusciva a fare una doppia operazione: la prima di vincere i provincialismi italiani, la seconda quella di mettere studiosi che non avevano mai lavorato insieme a lavorare insieme, perché l'occasione era molto concreta, si poteva formare una società scientifica internazionale che avrebbe continuato a colloquiare. E allora m'inventai-- Usai i sistemi italiani, e i sistemi italiani sono le morti, le nascite, i centenari, e per una volta, solo una volta, ho usato un centenario, che era quello della nascita di Raffaello, 1483. E nell'80, mi pare, ci doveva essere già, sì, sicuramente, assessore alla cultura Renato Nicolini a Roma, facemmo un progetto insieme a Nello Ponente, che era vivo e che pensava a una mostra all'Académie de France, a Villa Medici a Roma, sulla pittura francese del seicento legata all'insegnamento di Raffaello, legata a un'altra mostra su Raffaello architetto, che era poi una



grossa novità anche come tema, e cominciai a fare un'operazione, in modo totalmente stupido, semmai anche ingenuo; ma le discipline purtroppo hanno le loro vischiosità e le loro-- A Roma c'è una istituzione che per la storia dell'arte, specialmente il rinascimento, è fondamentale come la biblioteca Hertziana. Gli studiosi romani, ma diciamo Roma, non si è mai accorta come tale di un'istituzione di tale importanza. Quasi con una gelosia, un atteggiamento un po' palermitano: questa è cosa nostra, che volete voi, no? Per cui questi grossi studiosi, da [Christoph Luitpold] Frommel a Wilner, erano come emarginati. D'altra parte loro erano contentissimi, perché la loro concezione è quella di stare in un quscio, stavano nel guscio, si parlavano fra di loro. E a me questo dava un fastidio spaventoso. Avevo-- Ero amico di tutti loro da tanto tempo, però non avevo mai pensato a un lavoro collettivo, anche perché li vedevo come filologi puri, quindi con un difficile intreccio con i miei interessi. Mentre invece a un certo punto, quando ho detto: "Sì, ma per poter fare veramente quello che io penso, bisogna essere anche come loro, è che a loro manca no altre cose, ma non si può dire la filologia la fa qualcuno e la storia la fa un altro," e allora lavorare insieme. Io ricordo le discussioni per l'imposizione di



questi stranieri nel comitato scientifico. Fu violentissimo, perché loro giocavano sul bilancino: "Ci vuole uno dell'Università di Roma, bisogna giustificare te che sei dell'Università di Venezia," perché si concepiva così. "Come facciamo a escludere Mina Gregori, [Paola] Barocchi?" Dico: "Li escludiamo." "E metti Frommel, è un tedesco." Poi arriva qualcuno: "Vuoi [Reyner] Banham, è un inglese, cosa c'entra?" "E come cosa c'entra, sono i più grossi studiosi! Voglio [John K. G.] Shearman." "Perché? Perché è il più grosso studioso di Raffaello disegnatore; Banham perché è il più grosso studioso delle relazioni fra rinascimento e antico." Ecco, questo tutto preliminare. Poi la mostra, abbiamo fatto in modo che non fosse nell'anno raffaellesco perché l'abbiamo spostata di un anno per farla seriamente; abbiam fatto un libro, credo importante, e poi abbiamo cominciato a-- Cioè abbiamo cominciato proprio un colloquio strettissimo che sì ha portato a Giulio Romano, ma è solo una tappa, stiamo lavorando sul corpus sangallesco, ci ritroviamo tutti insieme al Centro di Studi Rinascimentali, insomma tutti del comitato scientifico, al centro di Vicenza, ma anche nel Centre Supérieur d'Études sur la Renaissance di Tours, per cui abbiamo una serie di polarità: quindi il



colloquio con i vecchi maestri. Wittkower è morto, ma Ackerman è ancora vivo, viene, abbiamo creato una rivista del centro, forse ne creeremo un'altra più ampia come larghezza di interessi storiografici, per non limitarlo troppo al rinascimento e al barocco che è un po' soffocante, no? In questo un pochino mi sono distaccato dal mio vecchio gruppo veneziano. Direi perché ho sovrapposto due interessi, e alcuni interessi per loro sono--loro hanno però fatto, e questa è una cosa che mi piace molto--una serie di percorsi, ché proprio il fatto di non avere una persona soffocante come sono io sopra ha permesso diversi tipi di autonomia. Quindi diciamo nel settore della contemporaneistica ci sono dei prodotti, specialmente di Marco De Michelis, per me di eccezionale intelligenza, come quest'ultima monografia pubblicata su Heinrich Tessenow, ché Heinrich Tessenow è un architetto, ma quello che lui esplora, e senza nominarla perché appunto adesso a livelli di raffinatezza ci si è raggiunti, è che cosa significa proprio il concetto di rivoluzione conservatrice, non nelle ideologie, ma nella mentalità non cosciente di una grande parte della cultura tedesca degli anni dieci e venti e un po' in avanti. Ma nello stesso tempo lui ha fatto, per il contemporaneo, quello che io sto facendo per il rinascimento, cioè



appunto la storia passa attraverso due legnetti messi insieme, perché anche quello-- Per questo appunto dico nella storia sociologica dell'arte non mi ci riconoscerei mai.

PASSERINI: No, ma io l'avevo detto in riferimento non a quello che Lei faceva, ma a quello di cui aveva parlato, credo per gli anni cinquanta, del trovare--

TAFURI: Ah quand'ero a scuola, sì. A scuola sì, quando mi sentivo colpevole, guardavo un quadro di Picasso.

PASSERINI: Mah, mi ricordavo questo.

TAFURI: Sì. Questo me lo ricordo molto bene perché poi è un giorno preciso, un pomeriggio di cui ricordo tutto. Gli scorpioni, o gli ebrei, son terribili. Eh sì, gli anni cinquanta certo, stavo all'università--

PASSERINI: Mi aveva colpito quel passaggio perché appunto--

TAFURI: Devo dire che colpisce anche me un po', però era proprio un senso di colpa di tipo pasoliniano. Io mica leggevo [Pier Paolo] Pasolini, non leggevo Pasolini. Mi impressionò molto <u>Accattone</u>, ma specialmente diciamo da un punto di vista di raffinatezza formale: la lotta di questi due corpi, maschili entrambi, che però è un atto d'amore, con Bach dietro. Mi-- C'era quasi un senso di colpa in quel momento lì, che secondo me è interessante



perché può far capire poi forse altre cose insomma.

C'era quasi un senso di colpa di occuparsi. Poi lessi la poesia di [Franco] Fortini: La Rosa--è La Rosa.

Dimenticarsi che una rosa allieta e dà profumo è colpevole come occuparsi delle rose, no? E però io lo sentivo. Ecco, quando dicevo esperienza religiosa, e ho parlato poi di Pasolini. Queste cose mi vengono in mente proprio come associazioni un po' libere, però debbo dire che quel senso di colpevolezza, e quindi era legato--



CASSETTA NUMERO: IV, LATO UNO 28 MARZO, 1992

TAFURI: Perché, perché questi erano venuti a cercarme nella mia fantasia iniziale, invece [frase incomprensibile]. E va be'.

PASSERINI: Capito. Adesso io l'ho interrotta perché stavamo parlando invece di questo senso di colpa per una cosa più specifica che era il concorso.

TAFURI: Sì, ma vede, Lei ci crede ai sensi di colpa per una ragione? Io credo che i sensi di colpa siano originari. Poi noi lo applichiamo-- No? Per esempio senso di colpa per la banalità di ciò che ho fatto, Le dicevo, non questo durante la malattia ma, guardi, mi può prendere pure domani. Il problema è come uscirne caso mai. Se qualcuno--giustamente è stato messo sul piano psicologico--se qualcuno scrive una recensione molto violenta contro di me, da un punto di vista delle idee importanti, non mi fa né caldo né freddo; se qualcuno riesce a dimostrare--per fortuna è raro--che ho sbagliato il mese, io cado in una depressione profonda. Capisce come funziona? Cioè io non do molta importanza a-- Questo però centra con la didattica, perché la Sua iniziale domanda--



PASSERINI: Sì, la domanda era su questo.

TAFURI: Ecco, e c'entra moltissimo. Perché vede, ero molto giovane, ritenevo che quello che io studiavo andava comunicato, cioè proprio il modo, e c'era una forte sopravvalutazione degli studenti. Io polemizzavo perché loro volevano il paradiso oggi, e capivo anche certe banalità violente, però, nello stesso tempo, sopravvalutavo la cultura. Perché nel '68-'70, in una facoltà di élite come Venezia, in cui ci sono cento persone a sentirti ma sono settanta che danno l'esame, in cui studenti di altre facoltà vengono--capisce--in cui c'è un-- C'era sempre una forte illusione che tutte le cose potevano essere date per scontate quasi, perché chi non conosce bene-- È già tradotto, chi non sa? Mentre invece non era vero niente, era tutto di parata. Ma l'ingenuità del giovane docente porta a fare dei corsi troppo raffinati. Non raffinati, con troppi elementi scontati perché lui pensa che questa è merce di comune--E che quindi quello che va insegnato è anche una trasmissione non solo delle notizie o del metodo con cui ci si arriva, ma di questa arte dell'intreccio che si sta sviluppando, lo si mostra come tale. Quando ho cominciato a dare le prime tesi di laurea, ho capito che non era questo quello che si poteva insegnare, bensì



proprio una tecnica di indagine, che è una cosa molto diversa. E pian piano, più che altro proprio l'esperienza delle tesi di laurea mi ha fatto capire quanto il lato tecnico fosse trascurato. E quanta malattia idealistica tutto sommato mi aveva anche toccato. E man mano ho cominciato a capire che agli studenti bisognava dare una lezione--come si può dire? In cui non quello che fai va detto, proprio no. Sono studenti di architettura, molti di loro saranno persone vicine alla storia nel senso che saranno dei conservatori di monumenti. Questi grandi intrecci mentali sono più dedicati allora ai colleghi che fanno gli storici di altre discipline piuttosto che ai miei studenti, ai quali insegno a leggere, questo qui, perché loro o faranno questo, nella storia logicamente, oppure dovranno conservarlo, e quindi conoscere molto bene come è stato fatto per non fare pasticci. E quindi è difficilissimo. Perché c'è nel medio evo un modo di mettere i mattoni. Vede, questa è la malta, no, e questa è una porcheria fatta chissà quando, vent'anni fa. Vede che questa malta qui ha una specie di guscetta, ecco, i mattoni vengono sempre allettati sulla malta, non sempre il colore del mattone, o il bollo, è visibile perché nei mattoni antico-romani sono databili dal bollo che portano, però



son rovine quindi è facile molto spesso estrarli e rimetterli. Ma su una muratura dell'XI secolo è complesso. Allora c'è una tecnica, una delle tante, che è di riconoscimento della datazione sommaria di un manufatto edilizio, dovuta al modo in cui è tagliata la malta, perché si usa nell'epoca diversi pezzi di ferro, certe volte obliqui, certe volte a punta, certe volte obliqui per là e certe volte a farfalla, in cui il muratore fa così. Questo è-- Le ho detto questo, per non annoiarla ulteriormente, ma per farLe capire che c'è una filologia molto specifica del prodotto materiale. Non so, Lei è di Torino, quindi Lei vede Palazzo Carignano tutto di mattoni, no, quindi se Lei va a Roma e vede, non so, il palazzo X, può pensare che Roma era tutta rossa, perché la vede rossa, o che era fatta tutta di mattoni. Era tutta bianca, e lo si sta riconoscendo da pochissimi anni. Bisogna fare una battaglia per spiegare perché era veramente bianca. Sì, perché il colore rosso è stato inventato nell'ottocento, a fine settecento, ottocento, per ragioni ideologiche. Loro vedevano questa Roma bianca, e gli illuministi, questi critici d'arte, Francesco Milizia, prima Algarotti, e Milizia, scrivevano cose violente contro questo bianchiccio, perché loro dicono: non può essere che nel rinascimento non ci fosse



la sincerità. Se un muro è di mattoni può essere colorato di rosso, intonacato di rosso, non di bianco, perché il bianco finge il marmo. Eh, il rinascimento è un gran mentitore, fingeva il marmo. Questa è l'età della rappresentazione. Le colonne di Palladio son fatte di mattoni, poi gli dava una scialbatura di intonaco e lo fingeva di marmo fatto con pochi soldi. Quindi si imita l'antico come teatro, che non è male poi com'era-- Ora, queste cose qui, insieme al piccolo problema: ma come faccio a sapere se ho un disegno o uno schizzo antico, se è un disegno fatto di prima mano, cioè proprio inventato sul foglio o se è la continuazione di idee? Si fa con delle tecniche molto semplici, però bisogna conoscerle. Si prende il foglio, lo si mette, e si guarda se ci sono dei punti di spillo. Perché loro, per trasmettere un disegno da un foglio all'altro, non avendo la carta lucida o le fotocopie, mettevano i punti di spillo. Attenta, ché molto spesso si scambiano per punti di spillo il centro del compasso. Quindi bisogna avere anche occhio, sensibilità, insomma sono gli strumenti di un'altra filologia in più, son due anzi: una è quella materiale, proprio sul monumento stesso, l'altra è sul disegno, più quella tradizionale, perché io-- La conoscenza della storia istituzionale per sapere dove



sono le filze di una città o un'altra, repubblica o stato. Lo studente, io da molti anni lo metto sempre di più quasi solo di fronte a questi problemi qui. Perché? Perché io vedo come quasi un'evasione tutto ciò che è costruzione storiografica, ma non in sé e per sé. Infatti certe volte mi chiedo: ma perché scrivo io? E dico: "Non lo so, per qualche amico che mi vuol bene." che magari è [Gaetano] Cozzi, che non c'entra niente con la storia dell'arte, che è [Innocenzo] Cervelli, che è la [Luisa] Mangoni. Per qualche amico. Perché a scuola io faccio sempre dei corsi monografici perché sto al second'anno. Come è giusto fare poi all'università, prendo, quello che non farei mai scrivendo, cioè prendo la biografia di un artista. Perché dico non lo farei mai o quasi? Perché secondo me fare la biografia di un artista, o di un personaggio, è banale. Perché--Identifichi come problema storico un casuale momento di nascita e un casuale momento di morte. E chi l'ha detto? La storia è fatta di-- Però per loro questo gli dà, nell'ignoranza bestiale con cui arrivano all'università, bestiale, gli dà un filo. E allora la mia preoccupazione per la trasmissione del sapere è fortissima. Però ho tanti strumenti: ho quello, la laurea, il dottorato di ricerca, e principalmente seguire le persone, dopo il



dottorato di ricerca, anche se fanno gli amatori. è a quel livello che possono entrare pian piano componenti sempre più ricche. Però, in prima istanza, lo studente che mi arriva non sa come si disegna la sezione di una volta a crociera. E ci cadono tutti come pere, perché non hanno cultura visiva. Se al liceo, oltre a ossessionarli su Manzoni, gli avessero dato un pochino di cultura visiva-- C'è questa prevalenza terribile del letterario, no, in un mondo che è tutto basato sulla visione, che salta tutti i passaggi di lettura, e che quindi è una contraddizione terribile: all'università, in facoltà in cui si deve insegnare proprio a vedere la storia del vedere è terribile. Allora io, i miei corsi negli anni settanta, per esempio negli anni settanta, nel '70 avevo inventato un corso divertentissimo: che era la conquista dell'America e lo sviluppo dell'America. Come si direbbe oggi? I proti, insomma diciamo le maestranze che seguono i conquistatori nel cinquecento e costruiscono questi apparati per la conversione. cappelle, eccetera, o addirittura trasformano le città, perché le formano, a scacchiera, e poi la legge di Filippo II sulle città. Ed era coordinato con altri corsi che poi facevano il settecento americano; Jefferson che non so se lo sa che era anche un grande architetto--



PASSERINI: Ah sì?

TAFURI: Era dilettante ma era un grande architetto, era molto bravo, ha costruito diverse cose importanti, oltre all'Università della Virginia, no? E altri che hanno fatto dei seminari sull'ottocento e sul contemporaneo: avevamo fatto un grande corso coordinato di tanti corsi di storia, portammo appunto gli studenti negli Stati Uniti. Ma--capisce--quello che mi interessava era vedere come si trasmetteva, attraverso la cultura di capomastri --non c'erano architetti, erano sempre capomastri che oltrepassavano l'oceano e vivevano lì--la grande cultura dei grandi geni, perché questi avevano visto e rozzamente rifacevano, no? Ma secondo me era emozionante proprio quella schiettezza nella rozzezza del capomastro. Tutto questo presupponeva che si sapesse tutto. Io ho fatto dei disastri didattici immensi, non lo so di preciso ma penso di sì, perché ho continuato così, sempre cercando--Quando a un certo punto ho detto: ma non è vero nulla. I seminari. Io ricordo ancora che cominciai a distinguere, a cominciare a fare le cose che si toccano, quindi per tre anni feci un corso che cominciava col tardo medio evo veneziano e finiva con i primi decenni del seicento; il finale mi permetteva un intreccio fra



eventi artistici, l'interdetto Paolo Sarpi e Leonardo Donà e gli inizi era il tramonto del medio evo. Però questo lo facevo perché loro potevano toccare pitture e-eccetera. Cioè era tutto qui, ed ero sicuro che potevano vedere. Poi facevo dei seminari sui metodi storiografici, che c'entrava poco o niente con la storia dell'arte, ma c'entrava moltissimo con la scuola delle Annales eccetera. Spiegavo le tendenze, spiegavo. Perché ancora pensavo -- Poi ho smesso di fare anche quelli. Li ho cominciati a fare per i dottorati di ricerca, poi ho smesso anche lì. Perché io ho l'impressione che una buona parte d'Italia va a pezzi. La torre di Pavia riesce a crollare, poi se la dimenticano dopo un anno perché è solo una notizia giornalistica, e fra un po' crolla tutto, perché, per varie ragioni che adesso non stiamo a dire, esiste un mondo di cultura architettonica sempre più distante dall'architettura. E invece allora a questo punto voglio avvicinarla il più possibile proprio al mattone, alla malta, al rivestimento superficiale, al peperino, riconoscere un peperino sostituito da uno o da un altro. poi io faccio un mestiere più complicato, ma quasi i miei libri non sono più dedicati come una volta principalmente ai giovani.



PASSERINI: Non lo sono più?

TAFURI: No. Perché forse non sono più capaci di leggere.

PASSERINI: Ma qual era la connessione che se non sbaglio aveva stabilito all'inizio di questo discorso, quando ha detto: la didattica c'entra moltissimo con l'atteggiamento del rapporto con se stessi? TAFURI: Dei rapporti con se stessi, sì. Perché, in qualche modo, se io trasmetto, se io cerco di insegnare una serie di tecniche, è difficile che poi non traspaia in realtà un discorso storiografico complesso, ma, ecco, io ho un po' svalorizzato me stesso, perché quelle oggettive non sono, logicamente. Però tendono a far finta di essere oggettive. Quindi io cerco, adesso, spesso di mettermi fra parentesi. Anche perché ho sperimentato che il rapporto complesso di transfert avviene in un'anima giovane. Faccio un solo esempio. feci un anno un corso su Vienna, non Vienna città, anche un po', ma principalmente la cultura visiva a Vienna fra la fine del settecento e il 1900; finivo con i grandi complessi operai, quindi 1927, ricordo che, più volte, non per spiegare la pittura di [Gustav] Klimt, ma per evocare l'atmosfera in cui lui viveva, mostrare per esempio il nesso [Ludwig] Wittgenstein-Klimt, perché



Klimt dipinge il ritratto alla sorella di Wittgenstein, vuole un'architettura fatta tipo quella di [Adolf] Loos, e di Wittgenstein che anche lui diventa per una sola volta architetto, per la sorella dipinta da Klimt. Questo mondo che è intuibile, viennese, usavo spesso la musica, no, perché facevo vedere che è un tipo di frammentazione cosciente di se stesso, quindi tecnicamente perfetto dal punto di vi--passa--che non c'è un'identità ma che esiste una forte relazione fra una sinfonia di Mahler e un quadro di Klimt e il primo Wittgenstein, no, e che questo aveva relazioni con le prime architetture. Non le prime, il maturo Otto Wagner, che mantiene insieme il gusto del frammento e la solidità del gran comporre. Mentre invece è tutto diverso dall'avanguardia, che invece è questo sbracarsi nel totale dissolvimento, no, dadaismo, e che lì c'era una voce quasi contemporanea invece che mostra il grande comporre con tutti i compromessi politici--Mentre insieme al sindaco Karl Lueger, che fino a prova contraria è uno dei maestri di Hitler, e antisemita. E quindi anche far vedere le contraddizioni della grande cultura--e usavo la musica, come l'ho usata quando ho fatto qualche lezione sul barocco, e allora facevo sentire la musica che nell'oratorio dei filippini il patriziato romano andava a



sentire ogni giovedì, e poi c'era una predica: era quella musica lì.

Come nell'età di Andrea Gritti, nei primi decenni del cinquecento, lui Gritti vuole maestro di cappella Willaert e mi diverte far sentire dei brani per capire che tipo di musica si fa mentre si costruisce. Questo è un metodo didattico sbagliatissimo, perché provoca una forte emozione degli allievi. Cioè è un impatto emotivo troppo diretto. Io curo molto il modo in cui le immagini appaiono sullo schermo, no, però prima giocavo molto sull'effetto: appare un'immagine di un certo tipo poi all'improvviso ne appare un'altra che dà uno shock. Io questo sto attentissimo a farlo il meno possibile, e a far scorrere diapositive non dico che facciano un discorso piano piano, però un discorso che solleciti il meno possibile le emozioni, in maniera che l'anima razionale--termini antichi--e l'anima spiritus rationalis sia più sollecitata di quella emotiva. Perché ho sperimentato. Non so se sia-- Qui poi non lo so, non lo voglio sapere: o sono studenti di architettura, o son tutti gli studenti, o siamo in un momento in cui manca il padre e la madre, fratello e sorella, l'amante, e per cui-- Ma il transfert è troppo violento, bisognerebbe appiattirlo. Tanto c'è ugualmente, però non bisogna



sollecitarlo. Prima non lo sapevo. Però, se non cambiavano l'atteggiamento personale nei miei confronti, riuscivano a appiattirmi? Io son sicuro che mi avrebbero appiattito ancora di più. Cercare-- Ma il fatto è che non ci si riesce. Però si può, almeno, non mettersi troppo in evidenza. Questo è legato con la concezione che si ha del professionista. Perché tu vuoi formare. Per cui tu gli trasmetti molto. Per esempio io sono abituato a fare un'operazione che provoca gli studenti, la scopertina. Io mi diverto in maniera incredibile quando scopro delle cose che rimbalzano, ma piccole scoperte, intendiamoci: un artista che quel disegno non è di quello ma di quell'altro, quindi-- Molto spesso non le scrivo ma le dico a lezione, e loro pensano che sia quello che normalmente sia la cultura corrente. Eh, certe volte provocano anche degli incidenti, perché vanno poi a fare un concorso, e scrivono quello, e quello dice: "No, ma Lei che sta dicendo? Palazzo Vidoni è di Raffaello?" Dice: "Ma non è vero, è di Lorenzetto." "E Lei--dice--come fa a saperlo?" "Eh come faccio? Perché Vidoni nel 1520 quando muore Raffaello aveva cinque anni." Questi rimangono a bocca aperta, mentre invece è semplicemente perché loro credono che quello che io dico sia passato, mentre invece molto spesso non lo è. Allora



io ho un concetto di trasmissione che per me è fortissimo, è un impulso violento, adesso per esempio che sto male, sto male anche perché non posso fare lezione, perché continuo a scoprire cose studiando e non ho persone a cui dirlo. O meglio, sì, ne ho, amici a cui--Ma non sono-- Questo è molto diverso che trasmettere una grande tesi storiografica. Perché una grande ipotesi storiografica deve avere il pubblico adatto, e a mio parere gli studenti che escono da questi licei, non sollecitati neanche dai moti di piazza, perché in qualche modo, i moti di piazza che non mi piacevano nulla, avevano un effetto socializzante anche dal punto di vista della cultura: ti passavano [Theodor] Adorno, non leggendolo magari, ma creando astruse teorie intorno a un tavolo d'osteria, no? [Herbert] Marcuse è un personaggio secondario, ma era forse il tramite per cose, si aveva l'impressione che parlare del rapporto-- Mi ricordo un seminario una volta sul rapporto distorto che i surrealisti, i pittori surrealisti avevano rispetto a Freud e la ragione per cui Freud li aveva sempre snobbati. C'era un pubblico che, magari proprio perché nevrotizzato dagli eventi, o sapeva o masticava, o non si sa bene; oggi noi abbiamo un pubblico d'una passività atroce, no, che si appassiona a piccoli eventi, più o



meno insignificanti. E allora bisogna-- Ma noi non stiamo vedendo, anche da parte dei partiti politici, un po' un disprezzo per le competenze? Loro fanno tanto, coloro che hanno superato; ma il vero nodo, dal punto di vista italiano, è anche quello della depressione del valore della competenza a favore del politico. Questo valeva per [Elio] Vittorini, per la polemica fra Vittorini e [Palmiro] Togliatti, insomma, possibile che il mondo letterario italiano si sia scervellato sulla questione di Vasco Pratolini, lì, come si chiama? Su Metello? Ma siamo impazziti? Mentre le città andavano a pezzi, parlare di Metello? Ma chi se ne importa di Metello. Perché non basta dire: "Bisogna fare i piani regolatori." Che non è vero niente, perché appunto mancano le competenze, ma è proprio la saldatura competenza/politica che non si riesce a saldare. Con l'Istituto Gramsci veneto abbiamo fatto un lavoro molto lungo, con [Massimo] Cacciari e Umberto Curi, proprio sulle città venete, mostrando come delle competenze diverse intorno a un tavolo danno delle linee politiche, perché-- Non sono né rosse né bianche, sono di persone che possono tradurre in fatti amministrativi quotidiani idee all'altezza dei problemi delle città che-- Allora, se il problema è appunto quello di formar competenze



specifiche, mi interessa molto poco uno studente pieno di grandi idee su come si costruisce la storia, preferirei uno che mi sa calcolare--non è compito mio insegnarlo--ma che mi sa calcolare molto bene le spinte di una struttura fatta magari nel dopoguerra su un monumento antico, parlando sempre di storia, e dimostrare che delle catene di cemento vanno meglio che delle catene di legno. Perché-- Credo che sia evidente. È un pochino come se noi fossimo in un monastero del nono secolo, del X, dell'XI, prendiamo Isidoro da Siviglia, continuiamo a copiarlo commentandolo. Nel frattempo si prepara una cultura che sarà quella aristotelica ma ancora non c'è. E diciamo da un lato viviamo a cavallo, e dall'altro uno dei compiti è quello di trascrivere, trascrivere, trascrivere manoscritti e preservarli. Perché è talmente dubbio il destino dell'umanità. Per fortuna, perché lo storico è sempre contento quando non ci sono destini prefigurati, però è talmente dubbio che uno dei compiti è quello di mettersi a trascrivere manoscritti. Una delle scene più emozionanti di Farenheit 451 è il finale, dove tutti, dopo il rogo dei libri, ognuno ripete Goethe, Dante, Thomas Mann. E quindi diciamo il rapporto iniziale, la domanda iniziale che Lei m'aveva fatto sulla trasmissione -- Ecco, è un rapporto tormentato, ma lo



vedo così.

PASSERINI: Ma io penso che ho come esaurito le domande da farLe, e abbiamo anche coperto tutto un arco di tempo. È difficile dirLe adesso, come Lei mi chiedeva, se ci sono dei buchi: può darsi di sì, e forse questo si può vedere soltanto riguardando il tutto, complessivamente. Quindi, se non vogliamo aggiungere altro adesso, possiamo riservarci una cosa, magari più breve anche, di--TAFURI: Sì, come vuole Lei, come è necessario alla vostra ricerca.



INDICE/INDEX

Accornero, Aris, 98
Ackerman, James S., 91, 96, 123
Action Française, 60
Adorno, Theodor, 140
Angelus Novus, 94-95
Annales, 65, 79, 134
Aragon, Louis, 70, 99
Architettura cronache e storia, 33
Argan, Giulio Carlo, 12, 20, 12, 56, 64-65, 102
Asor Rosa, Alberto, 44, 61, 94, 98, 101
Aymonino, Carlo, 29

Barocchi, Paola, 122
Basso, Lelio, 36-37
Benevolo, Leonardo, 29, 47-51
Benjamin, Walter, 61, 70, 95-96, 117
Berengo, Marino, 73
Berlinguer, Enrico, 111-13
Bloch, Marc, 65-66, 82-83
Bonelli, Renato, 13
Borromini, Francesco, 57
Bracco, Sergio, 15
Braudel, Fernand, 66
Brecht, Bertold, 54, 96
Bruschi, Arnaldo, 31

Cacciari, Massimo, 44, 61-62, 94, 98, 106, 109, 140 Camus, Albert, 2 Cantimori, Delio, 66 Casabella, 20 Ceccarelli, Paolo, 3, 11 Cederna, Antonio, 15, 24 Cervelli, Innocenzo, 73-74 Chiodi, Pietro, 10 Ciucci, Giorgio, 68, 73-74, 98 Coldagelli, Umberto, 98 Contarini, Gasparo, 79 Contropiano, 44-45, 71 Corbusier, 23, 31, 60 Cozzi, Gaetano, 73-74, 131

Croce, Benedetto, 13 Curi, Umberto, 140

Dal Co, Francesco, 67, 93, 111-12
Da Siviglia, Isidoro, 141
Del Debbio, Enrico, 13
De Michelis, Cesare, 94
De Michelis, Gianni, 94-95
De Michelis, Marco, 62, 67, 93-94, 102, 123-24
Democrazia Cristiana, 62-63
Di Leo, Rita, 71, 98, 101
Donà, Leonardo, 134
Duby, Georges, 79

Ebraismo, 96, 106, 124 Eco, Umberto, 53, 55, 56 Erasmo, 88, 109 Esistenzialismo, 2, 7-8, 21 Espressionismo, 6-7, 42

Fascismo, 13-14, 39
Fasolo, Furio, 49
Fassolo, Vincenzo, 14
Febvre, Lucien, 65-66, 78, 90, 114
Fortini, Franco, 53, 125
Francastel, Pierre, 15-16
Freud, Sigmund, 11, 139
Frommel, Christoph
Luitpold, 121-22

Ginzburg, Carlo, 79, 116
Giovannoni, Gustavo, 65
Germania--Repubblica di
Weimar, 20-21, 23, 6869, 103, 104, 110
Godard, Jean-Luc, 55
Gregori, Mina, 122
Gritti, Andrea, 137
Gruppo '63, 53, 61

Habermas, Jürgen, 76 Heidegger, Martin, 10, 21, 58, 72, 96-97, 109, 114 Hitler, Adolf, 136



Hofmannsthal, Hugo von, 109

Jefferson, Thomas, 132-33 Junghanns, Kurt, 101

Kant, Emmanuel, 8
Kierkegaard, Soren, 2
Klimt, Gustav, 135

Leon, Paolo, 2 Leoncillo, Leonardo, 4, 6 Loos, Adolf, 136 Lukàcs, George, 36

Macchiavelli, Niccolò, 74 Mangoni, Luisa, 73, 131 Manieri-Elia, Mario, 31, 67, 98 Manierismo, 47, 51, 65, Mann, Thomas, 109, 141 Marcuse, Herbert, 139 Marx, Karl, 8, 36, 44, 55, 109-10 May, Ernst, 101 Melograni, Carlo, 31 Melograni, Pietro, 29 Menchi, Seidel, 116 Mendelsohn, Erich, 43 Milizia, Francesco, 129 Morpurgo, Ballio, 13 Munch, Edvard, 43 Muratori, Saverio, 24-26

Negri, Antonio, 94 Neorealismo, 6, 39, 40 New Deal, 103 Nicolini, Reanato, 31, 120 Nietzsche, Friedrich, 109

Paci, Enzo, 2, 8
Pagano, Giuseppe, 20
Palermo, Università di, 52
Pannella, Marco, 34-35
Panzieri, Raniero, 36-37,
44, 52-53
Partito Comunista, 35, 63,
68, 98, 112-13
Partito Socialista
Italiano Unità
Proletaria (PSIUP), 46

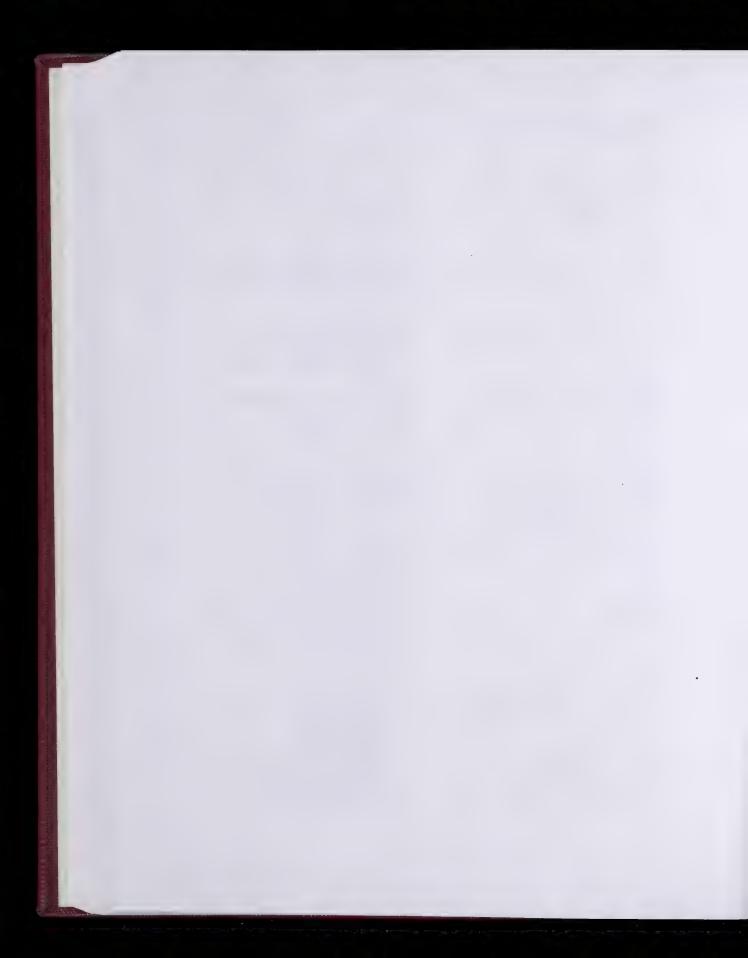
Pasolini, Pier Paolo, 124-25 Piccinato, Giorgio, 15 Politica del '68, 78, 93-94, 112-13, 119-20, 127 Ponente, Nello, 120 Portoghesi, Paolo, 26, 38, 42, 47 Prosperi, Adriano, 79

Quaderni Rossi, 36, 44 Quaroni, Ludovico, 38-41 Quilici, Vieri, 15

Raffaello, 120-21
Rebecchini, Salvatore, 24
Ridolfi, Mario, 6
Rinascimento, 4, 42, 74, 114-15, 120-22, 129-30, 138
Rogers, Ernesto Nathan, 19, 38-39, 46, 90
Romano, Giulio, 122
Rossi, Domenico, 14

Salerno, Luigi, 107
Samonà, Giuseppe, 62
Sansovino, Jacopo, 116
Sarpi, Paolo, 134
Sartre, Jean-Paul, 2, 8, 16
Schmidt, Hans, 101
Scholem, Gershon, 96
Sedlmayr, Hans, 25
Sinistra, ideologia di, 45-46
Spezzaferro, Luigi, 107
Stalin, Joseph, 100, 117
Stati Uniti, 103, 112, 117, 132
Strehler, Giorgio, 54

Tafuri, Manfredo:
famiglia, 1-2, 5-6, 9,
16, 18, 106;
Architettura
contemporanea, 111;
L'Architettura del
manierismo nel
cinquecento europeo,"
47; "Argomenti di
architettura," 38;



Armonia e conflitti, 92; Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell' architettura moderna in Italia, 40; Progetto e utopia, 45; Teorie, e storia dell' architettura, 53-54, 57, 64, 66, 108; <u>Venezia e</u> il rinascimento, 74-75; Via Giulia, 107 Teodori, Massimo, 34 Tessenow, Heinrich, 123 Togliatti, Palmiro, 140 Tronti, Mario, 44-45, 52, 98

Unione Sovietica, 117

Valla, Lorenzo, 88
Valori, Michele, 29
Venezia, Istituto
Universitario de
Architettura, 44, 49,
62, 71-74, 76, 102, 1045, 107, 119-22, 127-39
Vienna, 132-35
Vittorini, Elio, 140

Wagner, Martin, 68
Wagner, Otto, 136
Warburg, Aby, 78
Widmar, Bruno, 7
Wittgenstein, Ludwig, 8485, 136
Wittkower, Rudolf, 91, 96,
112, 123
Wright, Frank Lloyd, 22

Zevi, Bruno, 3, 11, 20, 27, 33, 38, 42, 43, 48, 56, 58, 65

6×379











